

二十世纪

中国民俗学经典

· 史诗歌谣卷 ·

周作人

猥褻的歌谣

胡适

歌谣的比较的研究法的一个例

郭绍虞

谚语的研究

何其芳

论民歌

朱介凡

中国地理风土谚的音、影档

顾军

从歌谣看近代社会风尚的演变

降边嘉措

《格萨尔》说唱艺人的创作观

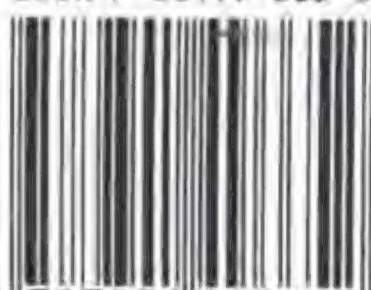
○学术总监/钟敬文 ○主编/苑利

社会科学文献出版社

就在人们喜迎新世纪到来的时候，苑利同志花数年时间编纂的这套《二十世纪中国民俗学经典》就要出版了。这套丛书收录了从1901至2000年这一百年间中国民俗学研究成果中的主要篇目，它的出版，对于人们系统了解20世纪中国民俗学研究的主要成就，重新审视中国民俗学经历的百年历程，都会有相当的裨益。

钟敬文

ISBN 7-80149-665-5



9 787801 496652 >

<http://www.ssdph.com.cn>

ISBN 7-80149-665-5/K·089

全套共8册 定价：216.00元（每册27.00元）

· 史诗歌谣卷 ·

二十世纪 中国民俗学经典

○学术总监 钟敬文 ○主编 苑利

社会科学文献出版社

图书在版编目(CIP)数据

二十世纪中国民俗学经典·史诗歌谣卷/苑利主编. - 北京:社会科学文献出版社,2002.3

ISBN 7-80149-665-5

I. 二… II. 苑… III. 民俗学-词典 IV. K890-61

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 095300 号

二十世纪中国民俗学经典·史诗歌谣卷



学术总监:钟敬文

主 编:苑 利

责任编辑:陈振藩 王元佑

责任校对:闫晓琦

责任印制:同 非

出版发行:社会科学文献出版社

(北京建国门内大街5号 电话 65139963 邮编 100732)

网址: <http://www.ssdph.com.cn>

经 销:新华书店总店北京发行所

排 版:北京中文天地文化艺术有限公司

印 刷:北京四季青印刷厂

开 本:889×1194 毫米 1/32 开

印 张:13

字 数:314千字

版 次:2002年3月第1版 2002年3月第1次印刷

ISBN 7-80149-665-5/K·089

全套共八册 定价:216.00元 (每册27.00元)

版权所有 翻印必究

学术总监 钟敬文

主 编 苑 利

学术顾问 刘魁立 乌丙安 宋兆麟

陈子艾 陶立璠 董晓萍

萧 兵 汪玢玲 周 星

刘铁梁 赵世瑜 祁庆富

写在前面

斗转星移，转瞬间中国民俗学已经走过了近百年的风雨历程。在喜迎 21 世纪的今天，能有一套荟萃 20 世纪中国民俗学百年学术精华的丛书问世，已不仅仅是中国民俗学界的快事，同时也应视为中国学界的一件快事。因为中国民俗学本身就是由诸学科学者共同创建的，更何况经过近百年的发展，作为边缘学科的中国民俗学，已经与许多学科结下了不解之缘而成为整个中国学问的一个重要组成部分了。

通常，人们认为中国民俗学运动始于 1919 年五四运动前后，但实际上，近代的科学意义上的中国民俗学早在 20 世纪初就已经萌芽，当时的一些仁人志士在介绍国外民主思想的同时，也将西方民俗学理论介绍到了我国。新的思想、新的理念打破了人们旧有的思维模式，为人们重新认识自己的周边世界，开启了一个全新的窗口。但是，当时的中国毕竟重压在强权的铁蹄之下，这些胚芽还只能待机破土。

20 世纪初是个地覆天翻的历史时期，就在短短的一二十年之后，民主与科学的思想就已经成为这一时期知识阶层的最强音。就在著名的五四运动爆发前的 1918 年，北京大学成立了近世歌谣征集处，1920 年成立了歌谣研究会，1922 年出版了《歌谣周刊》，有组织、有计划、有纲领、有行动的中国民俗学运动，由此拉开序幕。

1926 年前后，北方革命在北洋军阀的重压下陷入低谷，在

北京大学，轰动一时的民俗学运动也陷于停顿，而这时南方革命势力正在孕育之中。迫于压力，一些追求进步思想的知识分子纷纷南下广东，中国民俗学也开始了它的第二次创业。在中山大学，这些民俗学先驱们不但成立了民俗学会，出版了《民俗周刊》，而且在培养人才、深入田野等方面也做出了一定努力。这就是中国民俗学史上著名的中山大学时期。

1930年前后，钱南扬、钟敬文、江绍原等人先后汇聚杭州，与浙江同仁娄子匡一道，成立了民俗周刊社，出版了《民俗学集镌》、《民间月刊》等民俗学刊物。杭州民俗学运动的兴起，给中国民俗学运动，特别是浙、闽、粤、川等地的民俗学运动带来一定影响，原广州中山大学民俗学会的一些分会，也纷纷并入后来成立的杭州中国民俗学会。这里的民俗学运动一直持续到抗战爆发。

1937年，卢沟桥事变爆发，东北、华北、华东、华中的一些地区逐一成为日寇沦陷区。一些大学和研究机关被迫西迁，进入中国大西南的云贵川地区。科研环境的变化，自然使他们的研究对象由中原汉文化逐步转向西南边陲的少数民族文化。他们中有研究民族学、人类学、社会学的，有研究文学、语言学的，他们从各自不同的角度，对当地少数民族文化，进行了卓有成效的研究，闻一多的《伏羲考》、马长寿的《苗瑶之起源神话》等，都是这一时期的代表。

抗战爆发后，在以延安为中心的陕甘宁边区，出于改造思想、改进学风的需要，毛泽东同志提出了文学艺术民族化的主张，许多作家、艺术家上山下乡，深人民间，作为艺术家创作源泉的民间文学艺术，受到了空前重视。当时虽然也出现过一些理论研究，但主要成绩还是对民间故事、歌谣、说唱及民间小戏的搜集整理。这些处于萌芽状态的民间文学作品的问世，不但丰富了民众的精神生活，激发了群众斗志，同时也为繁荣边区文艺创

作，提供了丰富养分。

1949年中华人民共和国成立，中国民俗学运动也进入了一个全新阶段。解放后的第二年，中国民间文艺家协会宣告成立，此后，一些群众性的民间文化研究组织也相继问世。由于受到前苏联学术体系和陕甘宁边区学术传统的影响，这一时期的民俗学研究，主要集中在民间文学及民间艺术等几个方面，而民俗学的其他领域则被排斥在学术之外。当时成绩最大的是对民间文学（故事、歌谣及少数民族史诗、叙事诗）、民间美术及民间音乐的搜集，这些丰硕成果，充分展示了劳动人民的文化创造。这一时期的学术研究，主要是围绕着民间文艺社会地位、社会功能等问题展开的。这种理论研究的现实精神，一方面成就了民间文学事业，使它受到了前所未有的重视，但另一方面，由于过分强调民间文学政治功能的本身，无形中又削弱了对民间文学多重功能的整体把握。

1966年文化大革命的爆发，使中国民俗学运动蒙受了灭顶之灾。打倒“四人帮”后，中国民俗学才迎来真正的春天。在中国共产党十一届三中全会精神的感召下，1978年中国民间文艺研究会恢复工作，同年，《民间文学》复刊，1981年上海《民间文艺集刊》创刊，1982年《民间文学论坛》创刊，1983年中国民俗学会宣告成立，从此，中国的民俗学运动进入了一个新的历史时期。搜集方面，有200万人参加的全国性民间文学三套集成普查工作取得丰硕成果，少数民族史诗、叙事诗的搜集，也取得了令人瞩目的成绩。研究方面，这一时期的民俗学研究是从总结历史，拨乱反正开始的。随着思想解放浪潮的高涨，人们的学术视野得到大幅拓展，学术焦点也从建国以来的单一的民间文学研究，开始向民俗大文化方向转化，研究对象也从基础理论开始向专题研究发展。随着研究的深入，外国民俗学、人类学理论也被介绍到我国。1995年，民俗学被正式列入国家二级学科，培养

专门人才的硕（博）士点陆续设立，全国已经有相当数量的大学开设了民俗学课程。这一切都预示着作为中国人文学科重要学术生长点的中国民俗学，将有着一个更为辉煌的未来。

纵观中国民俗学发展的百年历史，就会使我们看到，中国民俗学所走过的是一个非常艰难的历程。尽管从总体上说中国民俗学的发展具有明显的持续性特点，但实际上，由于战乱、政治等多方面原因，民俗学研究热点一直处于变化之中，因此，每次起步都往往需要从基础理论做起。

正如上面我们所说的那样，中国的民俗学是从民间文学研究开始的，即使现在，民间文学也仍占有相当比重。对民俗学进行整体关照的意识尽管很早就已出现，但真正形成风气还是在 20 世纪的 80 年代。这一时期文化热的兴起，客观上为民俗学的整体研究铺平了道路。现在想来，中国民俗学之所以能受到社会普遍关注，当与这一时期中国民俗学研究领域的迅速拓展，具有着密不可分的关系。

在中国民俗学发展的近百年中，直接参与到这一领域，并自始至终从事民俗学研究的人并不很多，更多的情况是来自不同学科的跨学科研究。由于学科不同，学术视角不同，人们的研究方法自然也呈现出明显的多元化倾向。如顾颉刚的历史研究，何其芳的文学研究，凌纯声的人类学研究，江绍原的宗教学研究，马学良的语言学研究，等等。此外，不同时期或是针对不同研究对象，人们所采用的研究方法亦有所区别。

与许多 20 世纪初诞生的新学一样，中国民俗学自诞生之日起，便与国外民俗学理论结下了不解之缘。如众所周知的流传学派、社会学派、功能学派、精神分析学派等等，都程度不同地影响过我国。但总的来说，对中国影响最大的当属英国人类学派。除建国之初的前 27 年外，这一理论对中国民俗学的影响几乎从未间断。一方面，它在帮助人们认识民俗现象古老文化内涵的过

程中确实发挥过重要作用，但另一方面，它的存在又确实使人们忽视了对民俗事项现实功能及演变规律的准确把握。

中国典籍丰富，又有考据传统，因此，考据便成了中国民俗学的一大特色。无论哪位学者，也无论他使用过怎样的方法，在他的著作中，几乎都会程度不同地留有考据学的身影，这就是独具特色的中国民俗学。

回首百年，中国民俗学在其发展过程中也确实存在许多问题，其中最大的问题之一，就是田野作业方面的欠缺。田野作业常被视为民俗学者的看家本领，这也是民俗学常被视为“现代学”的原因之一。中国民俗学自发端之初，似乎就很强调田野作业，如中国民俗学发展史上的第一个运动——歌谣学运动，便是从征集歌谣开始的。以后的歌谣研究会、风俗调查会、中山大学民俗学会、杭州中国民俗学会以至今天的中国民俗学会，似乎都十分强调搜集。但事实上我们做的还远远不够。

首先，从数量上看，与文本研究相比，我们的田野作业明显偏少。由于田野作业力度不够，人们只能从事文本方面的研究，面对文本之外的研究几乎很少涉足，其结果，自然直接影响到研究范围的拓展和人们对民俗事项的整体把握。

其次，从质量上看，虽然自中国民俗学产生之初，就已经注意到了比较科学的搜集方法，但由于搜集者多半是热心民俗但又缺少学术训练的民间人士，他们所关注的更多的是文本本身，而对相关语境则缺少起码关注，所以在搜集质量上便不能不打上许多折扣。

抗战爆发后，我国部分民俗工作者尽管在大西南进行过不少卓有成效的田野作业，但总的来说，田野作业并没有得到它应有的位置。这不但使我们凭空失去了许多宝贵的一手资料，同时也使我们的民俗学研究失去了一个非常重要的学术生长点而只能在文本之中徘徊。

积极吸收外国先进理论与方法，是我国民俗学研究的一个传统。但我们在学习国外理论时，生搬硬套也使我们吃了不少苦头。我以为，吸收国外理论，也应有所分析，有所鉴别。不应像一个光着屁股在海边赶海的孩子，不加区别地捡拾所有，而应从中国的具体国情出发，在吸收国外学术优长的同时，尽量回避其不足。学术的最高境界在于对自身文化的准确把握，而不是对国外理论的刻意模仿。这就要求我们具体问题具体分析，用踏实的调查，深入的分析，去实实在在地解决几个问题。实践是检验真理的惟一标准，这应该成为我们学术研究的永久指南。五四时期革命先驱们对“诗云子曰”派的批评，改革开放之初对“两个凡是”派的批评，对于我们今天的学术研究仍具指导意义。

20 世纪是个充满动荡的世纪，也是个改地换天的世纪。经过百年努力，中国民俗学已经从一门名不见经传的小学，一举成为 20 世纪末中国人文学科中的一个重要的学术生长点。这进步，来自于包括港澳台学者在内的整个中国学界诸同仁的共同努力。

就在人们喜迎新世纪到来的时候，苑利同志花数年时间编纂的这套《二十世纪中国民俗学经典》就要出版了。这套丛书收录了从 1901 至 2000 年这一百年间中国民俗学研究成果中的主要篇目，它的出版，对于人们系统了解 20 世纪中国民俗学研究的主要成就，重新审视中国民俗学经历的百年历程，都会有相当的裨益。在丛书出版之际，特撰此文以为志。

钟敬文时年 99 岁

2001 年元月

目 录

刘光汉	论谣谚	1
周作人	儿歌之研究	3
郭绍虞	谚语的研究	10
周作人	猥褻的歌谣	39
胡 适	歌谣的比較的研究法的一个例	46
董作宾	一首歌谣整理研究的尝试	53
刘经庵	歌谣与妇女	77
胡 适	故事诗的起来	95
何其芳	论民歌	98
	——《陕北民歌选》序	
王 毅	略论中国谚语	125
农学冠	壮族歌圩的源流	143
陈子艾	《粤风续九》与《粤风》研究三题	156
杜亚雄	裕固族西部民歌与有关民歌之比較研究	178
任 骋	从艺人谚语看民间说唱的师承传统	192

目 录

白庚胜	《黑白之战》象征意义辨	209
朱介凡	中国地理风土谚的音、影档	222
顾 军	从歌谣看近代社会风尚的演变	248
刘亚虎	原始性史诗里的隐喻和象征	266
董晓萍	论明七子在诗论复古中对民间 “真诗”的发微	278
唐楚臣	《梅葛》散论	294
郎 樱	玛纳斯形象的古老文化内涵 ——英雄嗜血、好色、酣睡、死而复生 母题研究	307
屈文焜	回族传播“花儿”的历史过程及其特点	327
仁钦道尔吉	关于《江格尔》的形成与发展	342
降边嘉措	《格萨尔》说唱艺人的创作观	360
苑 利等	史诗歌谣研究论文索引	370
编 者	·编后记	402

论 谣 谚^①

上古之时，先有语言，后有文字。有声音然后有点画；有谣谚然后有诗歌。谣、谚二体皆为韵语。谣训徒歌^②；歌者，永言之谓也^③。谚训传言^④，言者，直言之谓也^⑤。盖古人作诗，循天籁之自然，有音无字，故起源亦甚古。观《列子》所载，有尧时谣，孟子之告齐王首引夏谚，而《韩非子·六反篇》或引古谚，或引先圣谚，足征谣谚之作，先于诗歌^⑥。厥后诗歌继兴，始著文字于竹帛；然当此之时，歌谣而外复有史篇，大抵皆为韵语。言志者为诗，记事者为史篇。史篇起源，始于仓圣。周官之制，太史之职，掌谕书名。而宣王之世，夏有史籀作《史篇》；书虽失传，然以李斯《仓颉篇》，史游《急就篇》例之，大抵韵语偶文，便于记诵，举民生日用之字，悉列其中。盖史篇即古代之字典也^⑦。又孔子之论学诗也，亦曰：“多识于鸟兽草木之名。”是

① 本标题为编者自拟。

② 《说文》谣字下云：“徒歌也。”戴侗《六书故》引唐本《说文》：“声谣，徒歌也。”《尔雅·释乐篇》亦同。

③ 《汉书·艺文志》：“咏其声谓之歌。”

④ 《说文》：“谚，传言也。”

⑤ 《文心雕龙》：“谚，直言也。”

⑥ 谚字从言，彦声。彦训美士。《说文》云：“有文人之所言也。”是谚彦为士之文言；非若后世之谚为鄙言俗语也。鄙言俗语为谚字引申之义。

⑦ 《内则》（按：《内则》是《礼记》的篇名——本丛书编者注）云：“十岁学书记”，即史篇也。

诗歌亦不啻古人之文典也。盖古代之时，教曰声教，故记诵之学大行，中国词章之体，亦从此而生。……

（原载《论文杂记》，《国粹学报》光绪三十一年（1905）第二号）

儿歌之研究

周作人 (1885~1976), 男, 浙江绍兴人。著名文学家、翻译家、民俗学家, 中国民俗学运动的首倡者和发起人。他的言论及其研究成果, 对中国民俗学的发展起到了积极的推动作用。民俗学方面的代表作有《周作人民俗学论集》等。

儿歌者, 儿童歌讴之词, 古言童谣。《尔雅》, “徒歌曰谣”。《说文》, 谣注云, “从肉言, 谓无丝竹相和之歌词也。”顾中国自昔以童谣比于谶纬, 《左传》庄公五年杜预注, “童牝之子, 未有念虑之感, 而会成嬉戏之言, 似或有凭者, 其言或中或否, 博览之士, 能惧思之人, 兼而志之, 以为鉴戒, 以为将来之验, 有益于世教。”^①又论童谣之起源, 《晋书·天文志》, “凡五星盈缩失位, 其精降于地为人。荧惑降为童儿, 歌谣游戏, 吉凶之应, 随其众告。”^②又《魏书·崔浩传》, “太史奏: 荧惑在匏瓜星中, 一夜忽然亡失, 不知所在。或谓下人危亡之国, 将为童谣妖言。”

① 检《左传·庄公》五年杜预注无此引文。——本丛书编者注

② 《晋书·天文志》中: “凡五星盈缩失位, 其精降于地为人。岁星降为贵臣, 荧惑降为童儿, 歌谣嬉戏; ……吉凶之应, 随其象告”。《晋书》, 中华书局点校本, 1974。——本丛书编者注

《晋书·五行志》且记事以实之（以荧惑为童谣主者，盖望文生义，名学所谓“丐词”也）。自来书史纪录童谣者，率本此意，多列诸五行妖异之中。盖中国视童谣，不以为孺子之歌，而以为鬼神凭托，出乩卜之言，其来远矣。

占验之童谣，实亦儿歌之一种，但其属词兴咏，皆在一时事实，而非自然流露，泛咏物情，学者称之曰历史的儿歌。日本中根淑著《歌谣字数考》，于《子守歌》外别立童谣一门，其释曰，“支那周宣王时童女歌，桀弧箕服，实亡周国，为童谣之起源。在我国者以《日本纪》中《皇极纪》所载歌为最古，次见于《齐明天智》等纪，及后世记录中。其歌皆咏当时事实，寄兴他物，隐晦其词，后世之人鲜能会解。故童谣云者，殆当世有心人之作，流行于世，驯至为童子之所歌者耳。”中国童谣当亦如是。儿歌起源约有二端，或其歌词为儿童所自造，或本大人所作，而儿童歌之者。若古之童谣，即属于后者，以其有关史实，故得附传至于今日，不与寻常之歌同就湮没也。

凡儿生半载，听觉发达，能辨别声音，闻有韵或有律之音，甚感愉快。儿初学语，不成字句，而自有节调，及能言时，恒复述歌词，自能成诵，易于常言。盖儿歌学语，先音节而后词童，此儿歌之所由发生，其在幼稚教育上所以重要，亦正在此。西国学者，搜集研究，排比成书，顺儿童自然发达之序，依次而进，与童话相銜搜。大要分为前后两级，一曰母歌，一曰儿戏。母歌者，儿未能言，母与儿戏，歌以侑之，与后之儿自戏自歌异。其最初者即为抚儿使睡之歌，以啾缓之音作为歌词，反复重言，闻者身体舒懈，自然人睡。观各国歌词意虽殊，而浅言单调，如出一范，南法兰西歌有止言睡来睡来，不著他语，而当茅舍灯下，曼声歌之，和以摇篮之声，令人睡意自生。如越中之抚儿歌，亦止宝宝肉肉数言，此时若更和以缓缓纺车声，则正可与竞爽矣。次为弄儿之歌。先就儿童本身，指点为歌，渐及于身外之物。北

京有十指五官及足五趾之歌（见美国何德兰编译《孺子歌图》），越中持儿手，以食指相点，歌曰：

斗斗虫，虫虫飞，
飞到哪里去？
飞到高山吃白米，
吱吱哉！

与日本之拍手（chōchi chochi），英国之拓饼（pata-cake），并其一例，其他指戏皆属之。又如点点窝螺，车水咿啞喔，×××到外婆家，打荞麦，亦是。又次为体物之歌，率就天然物象，即兴赋情，如越之鸪鸣燕语，知了啁啁叫，萤火虫夜夜红。杭州亦有之，云：

小焰虫，的的飞，
飞上来，飞下去。

或云“萤火萤火，你来照我！”甚有诗趣。北京歌有喜儿喜儿买豆腐，小耗子上灯台，《北齐书》引童谣羊羊吃野草，《隋书》之可怜青雀子，又狐截尾，《新唐书》之燕燕飞上天，皆其选也。复次，为人事之歌。原本世情，而特多诡谲之趣，此类虽初为母歌，及儿童能言，渐亦歌之，则流为儿戏之歌，如越中之喜子巢，月亮弯弯，山里果子联联串，是也。

儿戏者，儿童自戏自歌之词。然儿童闻母歌而识之，则亦自歌之。大较可分为三，如游戏，谜语，叙事。儿童游戏，有歌以先之或和之者，与前弄儿之歌相似，但一为能动，一为所动为差耳。《北齐书》，“童戏者好以两手持绳，拂地而却上跳，且唱曰，高末！”即近世之跳绳。又《旧唐书》，“元和小儿谣云，打麦打

麦三三三，乃转身曰，舞了也！”《明诗综》，“正统中京师群儿连臂呼于途曰，正月里，狼来咬猪未？一儿应曰，未也，循是至八月，则应曰，来矣！皆散走。”皆古歌之仅存者。今北方犹有拉大锯、翻饼、烙饼、碾磨、糊狗肉、点牛眼、敦老米等戏，皆有歌佐之。越中虽有相当游戏，但失其词，故易散失，且令戏者少有兴会矣。

越中小儿列坐，一人独立作歌，轮数至末字，其人即起立代之，歌曰：

铁脚斑斑，斑过南山，
南山里曲，里曲弯弯，
新官上任，旧官请出！

此本抉择歌，但已失其意而为寻常游戏者。凡竞争游戏，需一人为对手，即以歌别择，以末字所中者为定，其歌词率隐晦难喻，大抵趁韵而成。《明诗综》记童谣云，“猩猩斑斑，跳过南山。南山北斗，猎回界口。界口北面，二十弓箭。”朱竹垞《静志居诗话》云，“此余童稚日偕间巷小儿联臂踏足而歌者，不详何义，亦未有验。”考《古今风谣》，“元至正中燕京童谣，脚驴斑斑，脚踏南山。南山北斗，养活家狗。家狗磨面，三十弓箭。”实即同一歌词面转讹者。盖儿歌重在音节，多随韵接合，义不相贯，如一颗星，及天里一颗星，树里一只鹰，夹雨夹雪冻杀老鳖等，皆然，儿童闻之，但就一二名物，涉想成趣，自感愉悦，不求会通，童谣难解，多以此故。唯本于古代礼俗，流传及今者，则可以民俗学疏理，得其本意耳。

谜语者，古所谓隐，断竹续竹之谣，殆为最古。今之蛮荒民族犹多好之，即在欧、亚列国，乡民妇孺，亦尚有谜语流传，其内容仿佛相似。菲律宾土人钓钩谜曰，“悬死肉，求生肉，”与

“断竹续竹，飞土逐肉”之隐弹丸同一思路。又犬谜曰，“坐时身高立时低，”乃与绍兴之谜同也。近人著《棣萼室谈虎》曰，“童时喜以用物为谜，因其浅近易猜，而村姬牧竖恒有传述之作，互相夸炫，词虽鄙俚，亦间有可取者。”但亦未举载。越中谜语之佳者如稻曰：

一园竹，细簇簇，
开白花，结莲肉。

蜘蛛曰：

天里一只蒋，
里一只蟹。

眼曰：

日里忙忙碌碌，
夜里茅草盖屋。

皆体物入微，惟思奇巧。幼儿知识初启，索隐推寻，足以开发其心思，且所述皆习见事物，象形疏状，深切著明，在幼稚时代，不啻一部天物志疏，言其效益，殆可比于近世所提倡之自然研究欤。

叙事歌中有根于历史者，如上言史传所载之童谣，多属于此。其初由世人造作，寄其讽喻，而小儿歌之，及时代变易，则亦或存或亡，淘汰之余，乃永流传，如越谣之“低叭低叭，新人留带”，范啸风以为系宋末元初之谣，即其一例。但亦当分别言之，凡占验之歌，不可尽信，如“千里草何青青”之歌董卓，

“小儿天上口”之歌吴元济，显然造作，本非童谣，又如“燕燕尾涎涎”本为童谣，而后人傅会其事，皆篝火狐鸣之故智，不能据为正解。故叙事童谣者，事后咏叹之词，与讖纬别也。次有传说之歌。以神话世说为本，特中国素少神话，则此类自鲜。越中之，“曝曝曝”歌，其本事出于螺女传说，余未之见。又次为人事之歌。其数最多，举凡人世情事，大抵具有，特化为单纯，故于童心不相背戾。如婚姻之事，在儿童歌谣游戏中数见不鲜，而词致朴直，妙在自然。如北京谣云：

檐蝙蝠，穿花鞋，
你是奶奶我是爷。

英国歌云：

白者百合红蔷薇，
我为王时汝为妃。
迷迷碧华芸草绿，
汝念我时我念若。

皆其佳者。若淫词佚意，乃为下里歌讴，非童谣本色。如《天籁》卷一所载，“石榴花开叶儿稀”，又“姐在房里笑嘻嘻”皆是。盖童谣与俗歌本同源而支流，儿童性好模拟，诵习俗歌，渐相错杂，观其情思句调，自可识别。如“石榴花开叶儿稀，打扮小姐娘家嬉”，是固世俗山歌之调，盖童谣之中里间有俚词，而决无荡思也。

古今童谣之佳者，味覃隽永，有若醇诗。北京儿歌云：

一阵秋风一阵凉，

一场白露一场霜，
严霜岂打独根草，
蚂蚱死在草根上。

则宛然原人之歌。《隋书》童谣云：

黄斑青骢马，发自寿阳溪，
来时冬气末，去日春风始。

有三百篇遗意。故依民俗学，以童歌与民歌比量，而得探知诗之起源，与艺术之在人生相维若何，犹从童话而知小说原始，为文史家所不废。《玉台新咏》、《乐府诗集》多所采录，汉时之大麦谣，城上乌最胜，宋长白盛称之，是盖与乐府一矣。若在教育方面，儿歌之与蒙养利尤切近。自德人弗勒贝尔唱自力活动说以来，举世宗之。幼稚教育务在顺应自然，助其发达，歌谣游戏为之主课，儿歌之诘屈，童话之荒唐，皆有取焉，以尔时小儿心思，亦尔诘屈，亦尔荒唐，乃与二者正相适合，若达雅之词，崇正之义，反有所不受也。由是言之，儿歌之用，亦无非应儿童身心发达之度，以满足其喜音多语之性而已。童话游戏，其旨准此。迨级次逮进，知虑渐周，儿童之心，自能厌歌之诘屈，话之荒唐，而更求其上者，斯时进以达雅之词，崇正之义，则翕然应受，如石投水，无他，亦顺其自然之机耳。今人多言幼稚教育，但徒有空言，而无实际，幼稚教育之资料，亦尚缺然，坊间所为儿歌童话，又荒谬不可用。故略论儿歌之性质，为研究教育者之一助焉。

（原载《绍兴县教育会月刊》第4号，1914年1月）

◎ 郭绍虞

谚语的研究

郭绍虞（1893～1984），男，江苏苏州人。复旦大学教授，图书馆馆长，曾兼任上海市文联副会长，上海作协副主席等职。代表作有《中国文学批评史》、《郭绍虞文集》等。

歌谣谚语，在文艺界上均各有其相当的价值。关于歌谣方面研究的兴味，现已渐见端倪。北京大学于三年前已设一歌谣征集处，预备编纂成为《歌谣汇编》；近来复组织一歌谣研究会以谋编纂的进行。至于征集的成绩，就我所知，北大已征到一千七百余首，周作人先生所抄集的《越谣》——绍兴方面的儿歌及谜语——共约二百首，顾颉刚先生所搜辑的《吴歌》约有三四百首，刘半农先生所辑《江阴船歌》有二十余首，又闻常某所辑某地歌谣亦有数百首；其他自吴歌在《晨报》上发表后，各地人士采集寄登者络绎不绝，《时事新报》上所载东圃君所辑的歌谣亦是很多。这虽不能即称为一种良好的成功，至少亦可算是美满的进行。至对于谚语方面的研究，还很少有人提倡。已在从事于搜

集，而有成功的，我只知有颉刚所辑的吴谚，——现已录成五册，至少亦有三千余则——其余只有《古谣谚》、《越谚》一类的书籍罢了。我是吴人，我所知的吴地的谚语，都已为颉刚搜辑进去，不必再费雷同的工夫，因此希望别地方的人士从事于这种有益的采集。这篇文章不过剖析谚语的性质与功能，以明其在文艺界上的价值，作为谚语研究的提倡罢了。

二

谚语的释义，在我国各种书籍中间，大都是简单含浑之说，如：

“俚语曰谚”。（《书·无逸某氏传》）

“谚，俗语也”。（《礼·大学》释文）

“谚，俗言也”。（《左传》隐十一年释文）

“谚，俗之善谣也”。（《国语·越语》章注）

“谚，俗所传言也”。（《汉书·五行志》颜注）

“谚，直言也”。（《文心雕龙·书记篇》）

这些定义对于谚的性质作用，都不能确切说明，未可作为惬当的定义。即如《说文》谓：“谚，传言也，从言彦声”。《广雅释诂》：“谚，传也”。

这个解释，亦嫌简单不易明了。现在分析“传言”的含义，大概可有三种解释：

（1）古语。（段玉裁《说文》注）

（2）传世常言。（《一切经音义》卷十二引《说文》语）

（3）一时民风土著论议。（《说文长笺》）

第一义因经传所称之谚大都是前代故训，所以认定谚是含有一种格言的性质，典雅的旨趣，可以称引，可以奉行的。——如《韩非子·六反》篇引古者有谚，又引先圣有谚，及《孟子》引夏

谚，《左传》引周谚等。《国语》章注近此义。——第二义是谓谚是传世通行之说，不管浅近俚俗，只要是民间流行的，便可称之为谚。——如《后汉书·仇览传》引蒲亭乡谚，《三国志·马良传》引襄阳乡里谚，《书传》及《礼记》、《左传》释文近此义。——第三义是以为谚是或种社会风俗的结果；即谓谚是时代的产物，必反映当其发生的时代的精神。——如夏谚“吾王不游，吾何以休；吾王不豫，吾何以助”，即可见当时下情上达，上德下宣的景象。《汉书》颜注近此义。——本来谚的含义，兼这三种，——犹不止此——偏举一端，实有未当。《说文》谚字从言彦声，古人文字本于声音，凡字之由某字得声者，必兼取其义：彦训美士，所以谚即美言之意，谓即美士的言语；美士的言语大都典雅易诵，所以亦易于流行，而美士的所以发为这种言语，则固不能脱离环境——时代风俗——的影响的。

以上这些都是我国旧时对于“谚”字的释义，即从外国的语言中考察，亦差不多有同样的含义：日本语“谚”字是“コトワザ”，据于本居宣长之说，“谚”之本意是谓“神之心”，而世人之言之以喻吉凶之事者，此是神道学者的见解，未免牵强。实则“コトワザ”之意是谓实地经验的事业用一种言语来发表的。这种用来发表的言语，即是“コトワザ”。英语“谚”字是 Proverb、法语是 Proverbe，其语源均出于拉丁语 Proverbium 一语。Proverbium 是 Pro 与 Verbium 二语合成，Pro 是“前”或“公”的意思，Verbium 是“言词”的意思，所以英法的所谓谚，是公然在于许多人前说的言语，即这一种言语在社会上有流行性的。德语“谚”字是 Sprichwort，Wort 即言词之意。Sprich 是由于 Sprechen（说）或 Spruch（宣告）而来。据此则德国谚语的含意是谓日常人所说的言语或如裁判者的宣告，须促人实行的。本来德国有一句谚语是“Sprichwort, Walrwort”（谚语即真语），可见德人对于谚语的观念，以为最富于格言性的。

由以上种种不同的意义而考察之，可知谚的根本意义是有言语的意义，以此为基础而更有下列各义：

- (1) 是一社会上所流行，可公然用于谈话的。
- (2) 根据于实际的经验，即受当时风俗的影响的。
- (3) 体裁主于典雅，即用美的言词以表现的。
- (4) 规定人的行为的标准，即使人可以照着奉行的。

总合以上各义，关于谚语的要素，大概完备，因此可下个定义。即：“谚是人的实际经验之结果，而用美的言词以表现者，于日常谈话可以公然使用，而规定人的行为之言语。”这个定义虽是单由于谚字的语意综合而建设的，有时或者犹恐不能适用于一切的言语，不过谚的主要性质，总不能外是罢了。

这是从比较的狭义方面着想，至于从广义方面而言，则不论何种言语，只须有一定的形式而传唱于社会上的，都是谚语。即如一种形容的辞句因其有一定形式而又脍炙人口，亦可名为谚语。但如此则义太广泛，转难明晰，所以这篇所讲，大都是指狭义言的。

于此更有应注意的，即以上对于谚字的各种解释，都包有言语的意思。这一种美的言语，于文字上固然亦常被采用，但这决不是谚语的本旨。《文心雕龙·书记》篇谓“文辞鄙俚，莫过于谚，而圣贤诗书，采以为谈”，谚虽不拒绝文字的采用，而本来性质在宣之于口，所以其价值亦专在谈话之上，这是不可不分别认清的。

三

上面肯定的下了一个定义，虽能包括谚语主要的性质，但恐怕还不很为明了，因此再从否定方面与各种类乎谚语的，比较他的不同，可以反证出谚语的性质，使变为明显，更为确定。

- (1) 谚非歌谣
- (2) 谚非格言
- (3) 谚非寓言
- (4) 谚非其他各语

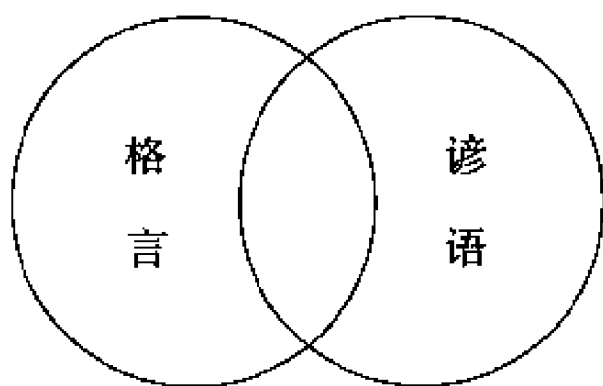
谚语的形式颇多有韵的，谐和音律的，琢句整齐的，这些极与歌谣相类似，因此亦易与歌谣相混淆，然其间有个主要的区别，即是歌谣可以歌唱而谚语并不能歌唱的。杜文澜谓：“谣谚二字之本义各有专属主名。盖谣训徒歌，歌者咏言之谓，咏言即永言，永言即长言也；谚训传言，言者直言之谓，直言即经言，经言即捷言也。长言主于咏叹，故曲折而纡徐；捷言欲其显明，故平易而疾速。此谣谚所由判也。”这样分别很为显明。本来诗——文学——可以分为二种：一是史诗（Epos），一是歌（Melos）。歌谣是属于歌的方面，史诗即是赋。《汉志》谓“不歌而诵谓之赋”，谚语是近于史诗方面的，所以与歌谣不同。——史诗的衍支为科学诗，格言诗等均与谚语性质相类——这是形式方面的关系，至于性质上，谚语是经验累积的结果，所以是主于知的，而歌谣则重在抒情，是主于情的。这个便是歌谣与谚语主要的区分。

谚语与格言很难分别，许多格言即是谚语，又许多谚语用如格言；这因为谚语与格言其性质上有很多共同之点之故，其主要者有二：

- A. 富于道德的色彩
- B. 富于哲理的思想

谚语与格言均富于道德的色彩，所以能指导人的行为，规定人的趋向，在或时的社会上有奉为金科玉律的权威。《说文长笺》谓“谚字从彦言，可知寓教于文”，则谚语含有教训的意思，正与德语 Sprichwort 的语意相同。这些谚语如“救寒莫如重裘，止谤莫如自修”（《三国志·王昶传》），“违而知反，得道未远”（《魏

书·高谦之传》),“忍事敌哭星”(吕居仁《官箴》)等,都是人事上一种规律。其富于哲理思想的,则神味隽永,堪耐玩索。本来由于格言的蔓延,容易成为一种哲理诗,谚语中有哲理思想的,性质正与哲理诗相似,所以亦成为一种格言,如“其益如毫,其损如刀”(《魏书·高允传》),“行得春风有夏雨”(《后山谈丛逸文》),“败棋有胜着”(《病榻手吹》),“人无千日好,花无百日红”(《谭概》)等,深含至理,亦常奉为事理上的一种规律。不过谚语与格言虽易混淆,又各有不同的地方,即谚语的初起只发于语言,而格言的初起常著于文字——参看下节——“温故而知新”一语,可以算是格言,而不能作为谚语,因是文字上的成句故。又谚语的性质,有些关于讽刺人情的,格究物理的,——格物而别有寄托的,即偏于哲理方面——常不过是一种经验结果的表示,颇与格言异趣,所以谚语不尽是格言,而格言亦不尽是谚语,以图明之则如下:



中国旧有一种隐语(如《汉书·东方朔传》载其与郭舍人迭为隐语),更有一种射覆语(如《三国志·管辂传》载其射覆语三则),往往借辞在此,寄意在彼。现在吴中流行的语句类此性质者,亦是很多,如“叫花于弗留隔夜食——一顿光”,“四金刚腾云——悬空八双脚”,“哑子吃黄连——说弗出个苦”,“关老爷卖豆腐——人硬货弗硬”等,北方亦有这等语句如“大水冲了龙王庙——一家人不认识一家人”,“抱了书本儿骑驴——走着瞧”,这些语句在社会上亦极流行,有时专说谜而,有时或并说目的

话，说者可以临时活用之。若从广义方面说，固然亦是谚语的一种，而严格说来，这似寓言非寓言的隐语，毕竟是似谚非谚的隐语，因此只有谚语性质中一部分的普遍性罢了。

至于外国在社会上流行的又有很多的寓言，常于普通的谈话中间引用及之。这些比平常的寓言虽短，而比普通的谚语却长，从狭义说，亦不能算是谚语。即如弗里推（Freytag）所搜辑的阿拉伯的俗谚，如：

They said to the camel-bird: “carry”, it answered: “I cannot, for I am a bird”.

They said: “fly”, it answered: “I cannot, for I am a camel”.

（使鸵鸟负重，鸵鸟答：“不能，因我是鸟”；使之飞，又答：“不能，因我是一个驼”。）

这个明明是一则寓言，很显著的脱离谚语的范围了。旧时有个寓言，谓凤凰寿辰，百鸟朝贺，而蝙蝠不至，凤凰责以无礼，蝙蝠答为是兽，不用贺君；后麒麟生诞，蝙蝠不至，麒麟责之，则展翼而言是飞禽。其意正与之相同。所以类此者，亦不能谓为谚语。

杨慎辑《古今风谣》及《古今谚》，他因于谣与谚的不同，而为之区分，固是甚善，然与其他谐语、谑语等，犹相混淆（见《书传正误》）。明郭子章编辑《六语》即分谣语，谚语，隐语，谑语，讥语，谐语六种，各为数卷，杜文澜辑的《古谣谚》对于谐语，隐语，射覆语，了语，危语，反切语，双声语，千字文语，酒令语，曲语，优伶戏语，鸟语，犬语，铃语，均不采录，都因这些对于谚语的性质，各有不相同之处。这些虽是发于语言，且亦往往有韵，往往颇有才智，很与谚语的形式相似，——

谚语固不一定须韵——而因为这些并非或种经验的结果，亦不能奉为或种事业的标准，只不过是逞一些并非或种经验的结果，亦不能奉为或种事业的标准，只不过是逞一些小智小慧作为茶余酒后的谈资罢了。因此谚语虽与之有相似之处，却亦不能即与之相混。

由于以上比较的结果，可知谚语与谣语、潜语……等虽有时同其形式，而性质不同，谚语与格言虽有时同其作用，而起源绝异，谚语自有其所以为谚语者在。

据此则谚语的性质可以明了，但谚语虽自有其特性而与村歌俚谣却都是民众艺术的表现。因此谚语的起源是怎样，很不容易明了。作此谚语的是谁，及作者所以作此的动机又何在？都不能够确切说明，不过他在社会上通行流布，适用于日常的谈话罢了。这正因谚语是民众艺术，所以这种流行的谚语或是经过几个人修改的结果——即融合多数人的经验——而不能指出谁是这谚语的作者。中国人素来中一种“文毒”，所以对于浅近通行的俗言俗语以为不在谚语范围以内——如段玉裁等——实在这种流行的俗语正是国民情调的表现，颇有研究的价值。

谚语的起源虽不可得知，但吾人推想他的所由成立，实与现在流行语的成立一样。流行语的成立真是偶然的事情。谚语的成立或者亦是如此。现在对于名人的演说或谈话——即或平常人的谈话中间，——偶然吐露几句奇警的语句，颠扑不破，含蓄无尽，足以使人反复玩味的，那就深印于心中，待到适当的机会，即引用之以表现出来，由是辗转传布，遂成为一种的流行语了。谚语的成立，亦是基于一辈人选择出来淘汰出来的隽语。一个社会中间定有几个多阅历，广见闻，通达人情，擅长修辞，且具有奇警的才能底人，因于这些人观察经验的结果，归纳出几则当时的所谓真理，很美丽的宣之于口，于是流俗竞相引用，即竞相传布，谚语遂以成立。在这谚语初发生之时，不但直接听闻的

人，即间接传述的人，或亦能确知作者的是谁。待阅时渐久，传布渐广，于是只保留了这句谚语，至作者的姓氏便不可得而考了。再因于谚语经各人的传述，而各人的经验不同，才能有异或少加增减，或略事修饰，都是常有的事，因此更不能指定作者为谁。所以谚语的不能知道作者，及作者作此原因，本是当然的情形，谚语的所以为谚，亦正在此。

谚语的起，最初只发于语言，未著于文字，只藉口头引述以为流传，故谚语的不能明了真作者，亦是谚语必要的条件。吾人对于古代的文字，如荷马（Homeros）的诗，伊索（Aisopos）的寓言，且有许多人以为非出自一人所作，更何况是语言呢！不过谚语被人引入文言以后，则这句谚语就好似变为这人所创作，日人重野博士谓《论语》一书世俗虽称为孔子的言语，实是中国古来的谚语，不过孔子取为己有罢了。此虽是大胆的怀疑，但可见谚语被人引用以后，很容易误会是谚语的创作者。《伊索寓言》中于每篇寓言之末，辄引一句似谚的短语，这或者即是当时行世的谚语被伊索采用罢了，未必便是伊索所作的，因为若是伊索所作的，便不成其为谚语了。

清杜文澜于其搜辑的《古谣谚》的凡例里边，区别谚语与非谚语的界限，谓“总以初作之时是否著于文字为断，凡有韵之词业已形诸纸笔，付诸镌刻者，即不止发乎语言，衡以体裁，无庸编载”，这个见解极为正确。因此对于谚语的起源，不能明知其作者，正是谚语的特质。

但这亦有偶然的例外。吾人可以说谚语的发生因为先著于语言所以难明其作者，不能说谚语必不能知其作者。譬如“楚虽三户，亡秦必楚”一语，在当时确是一种勉人奉行的谚语。《风俗通》引此时即谓为由于百姓哀楚怀王受秦所欺而作，只知其为谚语，未曾说出作者的姓名，而《史记·项羽本记》即作为楚南公之言，是又可知此语实始自南公，然后流行在社会上的。使无司

马迁的记载，固无从知其为谁氏之言了。

所以谚语之不能明知其作者，是当然的，而偶或能知其作者，是例外的；许多言语学家的解释谚语，都以为是“无作者的格言”（A saying without an author），所谓无作者云者，并非真的没有，不过是不知罢了。谚语的所由成立，不在于创作的人，而在于许多承认的人。不经公众的审定以为之推行，谚语即无由流布，所以谚语是民众艺术，其价值本不在作者，吾人正不必明了其作者之为谁。

四

吾人对于一切文艺本可以从两方面观察——即形式与内容——现在对于谚语性质的研究亦可以如是。本来文艺作品必求形式与内容的融合一致，内容不借助于形式不能单独完全发生美的影响，形式不求助于内容亦不能使人深切感受美的印象。谚语的所以动人，所以能在一时或长期的社会上有流行的势力，正因于他客观方面的形式与内容之一致，始得使人主观方面的观赏与感情亦融合一致。谚语的形式是指谚语所由发表思想的方法，谚语的内容是指谚语所发表的观念。霍埃尔说：“谚语以短简（Shortness）、意义（Sense）、机警（Salt）三种为要素。”短简、机警是属于形式方面的，意义是属于内容方面的。吾人研究谚语的性质，正可分这两方面而观察之。

但是谚语的所以需要——谚语在民众艺术上所以有存留的余地，与其说由于他内容的幽玄，深邃，不如说由于他形式的奇峭，警拔，整齐而流利，因为谚语所表的思想大都是单纯的，平凡的——固亦有深寓哲理的但不甚多——至其形式则奇警轻快，很富于刺激力而足以助人之记忆，因此谚语的生命比较的还是重在形式而不在内容。

现在就谚语的形式上而考察之，大概有四种要素：

- (1) 句主简短
- (2) 调主整齐
- (3) 音主谐和
- (4) 辞主灵巧

这四种要素都有一个共同的作用，即是便于记忆。谚语本是口耳相传的东西，若使佶屈聱牙，不易上口，即不能有这样的流行性，普遍性，而谚语即失其价值——且亦无由成立，所以谚语形式上的关系很为重要。现再就上述四种要素分别言之：

其一，谚语以简短为要素是谚语最显著的性质。许多美妙的俚谚大抵简劲而有含蓄，能把很多的意义事实以很少的语句表现出来，而很少的语句又能用很少的字数组织成功。吾人通观各国的谚语普通都是一句或二句，三句以上的便已很少。至其字数则六七字以内的最多，十字左右的次之，二十字以外的便很少了。例如吾国旧时的谚语“生相怜死相捐”、“生东吴死丹徒”（意谓吴地多产可以摄生，丹徒土坚可以安葬），“让一寸饶一尺”、“括糠及米”、“鹿死不择音”等都是很短的语句。其他如日本谚：“戀闇”（意谓易为爱情所蒙蔽，即英谚“Love is blind”之意），“花八半開，酒八微醉”，“昼九，夜八，船六”（谓因时因地而饮酒之杯数有多寡）等，英谚“Haste makes waste”（躁急多害事），“Time is money”（时间是金钱），“Forewarned, forearmed”（预防是保卫），都极简约。至德国的谚语则往往只以两个单语连缀而成，寓意深，音律尤妙，而简洁更甚。如以前所举的“Sprichwort, Wahrwort”及“Voll, toll”（盈满是狂愚），“Borwer sorgen”（借贷即为难），均以两个单语说明他的关系，语句虽短，意思是很长的。谚语的所由成立，即在于以很广的意义包含于很简的语句中间。

至于例外的长句固亦未尝不有，如英谚：

To travel safely through the world, a man must have a falcon's eye, an ass's ears, an ape's face, a merchant's words, a camel's back, a hog's mouth, and a hart's legs.

(人要平安过这世间，须有鹰的目，驴的耳，猿的面，商人的口才，骆驼的背，猪的口和鹿的足。)

这谚语可算是很长的了。中国旧时的谚语，亦有很长的，不过因于调的整齐，音的和谐，和辞的奇警，依旧是便于记忆的。如：

食石食金盐，可以支长久；食石食玉致，可以得长寿。

城中好高髻，四方高一尺；城中好广眉，四方且半额；城中好大袖，四方全匹帛。

屠者饭藿羹，造车者步行，梓匠处狭庐，陶者用缺罌，鬻扇翁手障暑，鬻妓之翁恒独处。

这些固是很长了，但应用时往往随意除去几句，或提出几句。这些活用的例，于现行的谚语中间，可以找出不少，不再赘述。即如上文《新论》所引的“屠者饭藿羹”一则，见于邹子的即除去“梓匠处狭庐，陶者用缺罌”的二句了。

其二，调的整齐亦是谚语的一种特色。吾人对于不整齐的语句难于记忆，而于整齐的语句易于记忆，自是一定之理。谚语因必须求便于记忆，则其语调亦当然有偏重整齐的倾向。这一种很整齐的语调在中国及日本的谚语中间为最多，西洋各国的谚语则类此者较少，这是因于语法组织不同之故。兹略举语调整齐的谚语如下：

拙老婆，巧舌头。

捉奸捉双，捉贼捉赃。

拳不离手，曲不离口。

养儿防老，积谷防饥。

好马弗吃回头草，好女弗穿嫁时衣。

惜食有食吃，惜衣有衣穿。

人ハ一代，名ハ末代。（日本谚）

雁ハ八百，矢ハ三文。（日本谚）

三歳ノ翁，百歳ノ童。（日本谚）

雁ル ハ八合，濟又ハ一升。（日本谚）

Good mind, good find（英谚）

Out of debt, out of danger.（英谚）

Ehre verloren, alles verloren.（德谚）

Borgen, sorgen!（德谚）

这都是举其最整齐者而言。至于中国的谚语组织，有虽似不整齐而亦整齐者如用“三三七”或“三五七”等语调，大都是从古诗及乐府中脱胎得来——也许是古诗乐府从谚语的语调模仿得来——虽不似对偶式的整齐而亦易于记忆。举例如下：

龙生龙，凤生凤，贼生儿子掘壁洞。

坐得正，立得正，那怕和尚合板凳。

（此女于所道语。合板凳，为合坐板凳义。此即“虽袒裼裸裎于我侧，尔焉能慢我哉”的态度。）

三月三，晒得兜底白，鹅毛管管尽是麦。

若要身体安，常带三分饥与寒。

天养人，养四方；人养人，养得面皮黄。

枇杷黄，医者忙；橘子黄，医者藏；萝卜上场，医者还乡。

（言夏多病至冬自平）

这些又是于整齐中求参差，然而于参差中又未尝不整齐，这因于他语调很自然的缘故。

其三，调的整齐既是谚语的一种要素而所以使调整齐的原因——即为调的生命者尚有音韵的关系。整齐的语调使人见而生快，和谐的音韵使人闻而感美。而谚语的作用本在口头的流布，则整齐其语调，非为悦目，不过是助记忆罢了。大凡吾人心理上的记忆作用，印象愈深则再生愈易。谚语所以能保留，流行之必须的条件，在便于记忆，所以于不整齐的谚语中间，固常求其音节的谐和，即于很整齐的语调亦很多依旧讲究音韵的。音谐和，调整齐，自然记忆上不生困难了。

至于谚语中讲究音韵的形迹最显著而易明的，大概有五种用法：

A. 叠同音——例如：

不看僧面看佛面。

人算不如天算。

生出来个志气，教出来个臭气。

伸头亦一刀，缩头亦一刀。

公说公有理，婆说婆有理。

短氣八損氣。（日本谚）

多勢二无勢。（日本谚）

合セ物八離レ物。（日本谚）

Slow help no help.（英谚）

Ehre verloren, alles verloren.（德谚）

B. 颠倒字句——此例只中国有之。旧时诗句“非人磨墨墨磨人”亦类此。

打仔弗罚，罚仔弗打。
忙家不会，会家不忙。
人欺病，病欺人。
高者不说，说者不高。
吃力弗赚钱，赚钱弗吃力。

C. 尾韵——例如：

当断不断，反受其乱。
气气生病，笑笑活命。
(此是吴谚，与《客座赘语》所引南都常谚“恼一恼，老一老；笑一笑，少一少”意同。)
善人好欺，善马好骑。
山川而能语，葬师食无所；肺俯而能语，医师色如土。
教妇初来，教儿婴孩。
聞于極樂，見于地獄。(日本谚)。
Wide Will wear, but tight will tear. (英谚)
Women's jars bread men's wars. (英谚)
Si jeunesse savait, si vieillesse pouvait. (法谚)

D. 头韵——例如：

、
比上不足，比下有余。
种瓜得瓜，种豆得豆。
狐假虎威。

ナスヤウニナライデ，ナルヤウニナル。(日本谚)

No cross, no crown。(英谚)

E. 平仄相对——此例唯中国有之。其式类律绝中的音律，如：

杀人可恕，无礼难容。

聪明一世，懵懂一时。

同胞兄弟看娘面，千朵桃花一树开。

谚语因有音韵的关系，所以亦和文艺中的诗歌一样，在那一种语言里产生的，若译成别一种语言，总不能如原来的完善隽妙，因为意义犹易于翻译，声调是很难合拍的。拉丁谚“Traduttori, traditoti”（翻译者是反逆者），可见翻译总不能保存原来的精神，不过谚语因于交换之故，有时融化外来谚语，以造成确切适当的谚语，亦非不可能之事。日本的谚语很多与中国的相类似，即是此故。

其四，短的诗歌的构造要和蜜蜂一样——体小而有针与蜜。所谓有针即是谓有灵警的语句，单刀直入，一针见血，给人以强烈的刺激。谚语的修辞亦须如此，所以不可不以灵巧为主。至其所以修辞的方法亦有多种：

A. 对偶 有正反二种：

(1) 以两种类似的事物相联结的，例如：

长袖善舞，多钱善贾。

孤犊触乳，骄子骂母。

宝剑必付烈士，奇方必须良医。

刀ハ武士ノ魂，鐘ハ女ノ魂。(日本谚)

花ハ櫻木，人ハ武士。（日本谚）

Geld kann viel, Liebe kann alles.（德谚）

(2) 以两种相反的性质相对比的，例如：

从善如登，从恶如崩。

上天无路，入地无门。

成家之子惜粪如金，败家之子用金如粪。

薬人キ殺サズ，薬師人サ殺ス。（日本谚）

慈悲ハ上カラ，禍ハ下カラ。（日本谚）

A bird in the hand is worth two in the bush.（英谚）

B. 比喻 或用具体以表抽象，或藉甲事以代乙意，不必言明而自能意会，盖是很富于象征性的。例如：

虽鞭之长，不及马腹。

辅车相依，唇亡齿寒。

狐狸之而狐挖之。

千钱药却在笆篱边。

坂二車。（日本谚）

C. 似非而是 谚语的措辞更有一种奇妙动人之处，即是每造成奇异的语句——似非而是之说（Paradox）。初看似有不合，细思实耐玩味，有似矛盾而并不矛盾，盖实在是洞烛世态人情的真相，而后铸造出来的。这与审美上的滑稽作用恰相反背。滑稽是初看以为合理，至后则显见其矛盾之处，此则看似不合，却含至理，盖均是一种机智作用。例如：

强弓易折。

自做郎中无药医。

人穷世富。

痘痕无笑靥。(日本谚)

男ノ心卜川，瀬ハ夜間二變ル。(日本谚)

Children and fools tell truth. (英谚)

D. 顺序 择数种类性质者，依数目上的顺序，或依大小轻重强弱等次第，而按次言之，此亦为谚语修辞之一法，其功用有三：(1) 省略说明语。(2) 易于记忆。(3) 简练而整齐。如旧传夏至冬至后的九九歌，即是这种体裁。气候的变迁固未必是九日一变，但是谚语的修辞必须如此，始可汇纳数多的经验知识于简短的语句中间。其他类此者如：

阿大著新，阿二著旧，阿三著破，阿四著筋。

(此是吴谚，言长儿每穿新服，幼儿则穿破旧衣服。)

十三新妇十四娘，十五十六叫亲娘。

一年青，二年紫，三年不斫四年死。

(此指竹的生长言。见《竹谱详录》)

十七八，廿二三。(谓少年风骚时)

一富士，二鹰，三茄子。(日本谚)

一平，二抱子，三负匕。(日本谚)

现在总括以上所言，可见句的简短，调的整齐，音的和谐，

与辞的灵巧，是谚语形式方面的四大要点。一切的谚语于形式上固不必全有这四种要素，有时有其一二种亦未尝不可成其为谚语，不过美的谚语的形式则于这四种条件差不多是完备的。

五

以上一节是专就谚语的形式而言。所谓整齐简单等等都是形式方面的条件。概括一句说，谚语的形式是以“美”为主，这些条件都只不过助成其“美”罢了。谚语的重“美”本是谚语的主要性质，——见第二节——至于就其内容面观察之，则重“真”重“善”又是谚语所表现的意义之主要性质。“真”的方面可以分二种来讲：（1）观察人事界而得者，以世态人情为材料；（2）观察天然界所得者，以经验知识为根据。“善”的方面则谚语又为当时有权威的信条，是以训诫讽喻为宗旨的。亦可分两项来说：（1）道德，（2）宗教。

谚语的内容以论述世态人情为主要的性质自是当然的趋势。谚语很少不关于世态人情而单以天然现象为目的的，即使有时单就于山川草木禽兽虫鱼等而言，而其主旨所在，依旧在于世态人情，托物在彼，寄兴在此，所以世态人情是谚语的目的，而天然的事物不过其手段罢了。谚语不能离人生以独立，则其内容以人生为主要题材自是不能逃避的事实。

谚语的描写世态人情极为深切而显著。他能暴露一时代社会的真相使无所遁其形，面于这精细刻画描写的中间又含有人生处世于某一时代可以奉行的真理，所以谚语虽是很简单的形式面亦常具较复杂的内容。

谚语所描写的世态人情，范围极为广漠，现在就其最重要最普通的二种言之。即：

A. 贫富

B. 男女

贫富阶级的战争在现时代是很显著的事实，而在谚语中间则这种冷酷的，猜忌的，嫉视的暗示亦很可找出不少的例证。所以谚语于贫富方面的描写，隽妙而极耐玩味，因为这种反抗的思想，本是不期然的印入人心之隐微只未曾标榜成为一种主义罢了。即有不一定是这种思想而描写人情总极入微。如：“无钱吃酒，嫉人面赤”，“畏己贫，忧人富”，“柴米夫妻，酒肉朋友，盒儿亲戚”，“鬻棺者欲岁之疫”，“以贫求富，农不如工，工不如商，刺绣文不如倚市门”，“贵易交富易妻”等均是一种人情的写真，至于“屠者食藜藿，造车者步行……”及“有福之人人服事，无福之人服事人”等则不平之意更可于言外得之。

关于男女方面的谚语亦是很多，有的是讲夫妇间的情形的，有的是描写女性的，有的是讲婚嫁的风俗的。这种很可以看出社会的风俗，对于妇女问题的研究是极多助力。如“儿妇人口不可用”，“江湖一点诀，莫对妻儿说”，“家有贤妻男弗遭横祸”，“天字出头夫作主”，“嫁出女儿泼出水”等可见夫妇间的关系早失均衡，夫权的扩张达到极点了。“好男弗轧女淘”及日本谚“女子ハ悪性者”，“女ハ亂基”等都是蔑视女性的表示。如“穷来弗配高亲，雨落弗爬高墩”。“只有一船摇两橹，弗有一女嫁双夫”等，对于一社会的婚嫁习俗又可于此看出。这一种真理式的格言支配普通人的思想者为效至鉅，所以这种谚语在或种社会上成了硬性以后，应使之减损其权威。

此外，如“酱里虫酱里死”，“好事不出门，恶事传千里”，“远亲不如近邻”，“不见高山哪见平地”，“利令智昏”，“等人易得久，瞋人易得丑”等，都是透澈人情之至言。这可称谓民众哲学与民众文学的结晶，真是一时人事界上归纳出来的真理。

其观察天然界所得之谚语以在中国为独多。中国的科学极不发达，然而因于经验知识之结果，每归纳出一种简单而明了的定

理，以流行于谈话中间，以应用于实际知识，所以这一类的谚语虽不曾经过真正科学的洗礼，而在应用上差不多作为科学的律令看待。其范围为极广，其种类为极多，略举如下：

A. 于天文者，如：“黄梅早井底干”，“清明断雪，谷雨断霜”，“雨夹雪，无休歇”，“小暑一声雷，依旧倒黄梅”及广东颶风谚“朝三暮七昼不过一”等均多信验。《田家五行志》、《月令通考》、《月令广义》、《便民纂要》等书收此种谚语极多。

B. 于地理者，如七里滩谚“有风七里无风七十里”，牯牛石滩谚“过得牯牛抄石滩，寄书归去报平安”，龙床滩谚“龙床各拭济舟必吉，龙床仿佛济舟必没”，以及瞿塘谚等均为观察经验之结果，旅行者与驾舟者都奉为律令，不敢或违。其余有言各地风景者如“沧州狮子景州塔，真定府里大菩萨”，“阳山万丈高不及穹窿半脊腰”等，亦可作为旅行指南观。《輿地纪胜》、《一统志》、《天下郡国利病书》等均有此种谚语。

C. 关于种植者，如种麦谚“收麦如救火”，“冬无雪麦不结”，“无雨莫种麦”，种榆谚“不剥不沐十年成穀”，锄地谚“锄头三寸泽”等，《齐民要术》、《农政全书》等都引之。

D. 关于畜牧者，如养马谚“旦起骑谷，日中骑水”，“羸牛劣马寒食下”及养猪谚“猪困长肉”等，与种植等谚都常流行于农民社会，行事时必称引之。

E. 关于博物者，古人对于各种动植物的性质，功能，每就其零星的研究，片段的经验，以成为谚语。古人没有博物学的专科，即以此为博物学上的知识。所以杨升庵的《解经》每引俗谚，其他《竹谱》，《群芳谱》，《蟹谱》，《异鱼图赞》等时多称述，《埤雅》及《尔雅翼》等书的诠释动植，亦每以谚语相引证。如“天将雨鸠逐妇”，“蚊有昏市”，“桃三李四梅子十二”（言放花之年数）等都是。

F. 关于医药者，如“卖药者两眼，用药者一眼，服药者无

眼”，“穿山甲，王不留，妇人服了乳长流”，“黄芩无假，阿魏无真”等又为医家习用之语。《本草纲目》引之极多。其关于生理卫生者如“饥梳头，饱洗澡”，“上床萝卜下床姜”，“舍命吃河豚”，“莫饮卯时酒，莫食申时饭”等又为常识的流行语。

以上是最普通的，其他差不多各业都有各业的谚语，如画家有“开口猫儿合口龙”之语，言开口之猫合口之龙最为难画；书家有“书无百日工”之语，言作书无速成之理，《纪效新书》中关于论武艺亦多引谚语——甚至窃贼行窃亦有“偷风不偷月，偷雨不偷雪”之谚——这些专门知识的谚语又是很多，兹不赘述。总之，这种谚语比较的近于科学知识而与风俗人情是少一些关系。中国的谚语所以独有此种特情，我想或是中国的言语适宜于为诗歌式的组织之故。诗歌式的言语便于记忆，上古口耳相传的言语为后人追录出来的多为韵语，所以一辈多经验广见闻的人亦就其所知，以使其言语诗歌化以后，得以相互传授，而这一种关于知识的谚语遂独多了。又我国对于难记忆之知识每喜编成韵语。《千字文》、《三字经》、《百家姓》、《神童诗》都有韵，乃至写草字有《草诀》、《百韵歌》，习医有《汤头歌诀》，都是纳知识于韵语之中，所以谚语遂亦有这种倾向了。

译语中亦有包含的知识，是很不正确的。如偏于迷信方面的议论：“猪来贫，狗来富，猫儿来，开质库”，“灯花今夜开，明朝喜事来”等，奖励迷信，崇尚拘忌，转足为求真之累，这亦是文化未进时代所不可避免的事实。

现在再从“善”的方面而言。谚语含训诫讽喻的意思为谚语性质上最重要的一点。谚语的所以有普遍性，永久性，不受时空两间的束缚，此或为其重要的原因。杨万里《独醒杂志·序》谓：“古今有亡书，无亡言。南人之言，孔子取之，夏谚之言，晏子诵焉。南北异地，夏周殊时，而其言犹传，未必垂之策书也，口传焉而已”。谚语仅仅藉于口传，而竟能保存他不朽的生命，这

正因他不有复杂的理论，无须曲折的思辨，而对于人的处世理事，又有指导的能力，抉择的效用，并不让于有组织有系统的伦理学或道德论，所以于犹豫不决之时常被人应用以解决疑难。谚语亦遂得以普遍且永久。薄恩（Bohn）所搜辑的各国谚语于其中以 Better（宁为）起的有一百三十则，以 Every（各自）起的有百六十则，以 Do not（勿）起的有六十四则，可见谚语的含有训诫讽喻的意思，自是应有的倾向。中国谚语中类此组织者如“宁为鸡口，无为牛后”，“不可不信，不可全信”，“己是而彼非不当与非争，彼是而已非不当与是争”亦是此类。

谚语以训诫讽喻为重要性质所以常带道德上的意味。

“匹夫无罪怀璧其罪”是戒人之贪财，“畏首畏尾身其余几”是戒人之畏葸退缩，“辅车相依唇亡齿寒”是戒人之无团体，“当断不断反受其乱”是戒人之犹豫不决，“忍事敌灾星”是戒人之暴躁，“积财千万不如薄技在身”是欲人之有实学，“祸不入慎家之门”是欲人之小心，“些小不补直至尺五”是欲人之预为防范。这些都可用以判别是非，决定动止，指导行为，左右情意，所以一社会中流行的谚语其富于冒险性质的，国民亦多冒险精神；偏于利己主义的，国民亦多利己思想。英谚有“Time is money”（时者金也）及“God helps those who help themselves”（天助自助者）的谚语，所以贵重时间而多能自立。日本谚“花ハ櫻木，人ハ武士”，所以有尚武士道之风。德谚有“Morgenstunde hat Gold im Munde”（早晨的时刻有金在口中），“Vorsicht ist die Mutter der Weisheit”（注意是智慧之母）等谚语所以有勤奋精明的性质。谚语的支配一社会的思想，指导一社会的趋向，亦可谓很有权威了。

不过谚语中不道德的亦并非不有。吾人要精细较量他道德的价值殊为困难。如“不求有功，但求无过”是消极的主张，“各人自扫门前雪，莫管他家屋上霜”是利己的态度，“好死弗如恶

活”是苟且的情形，“吃得邋遢做得菩萨”是不洁的现状，“千里做官只为财”是贪婪的写真，“人在人情在”是势利的论调，“日食三餐夜眠一觉无量寿佛”是懒惰的生涯，“背后兴衣”是暧昧的举动。这些都是道德上所不许可的，而谚语竟公然流布这种的言语；其余更有本意甚善，而由于一般人的误解，有转为恶德之辩护者。如“不可不信，不可全信”确是科学家所守的态度，而误用之即成为不负责任的言论。日本谚“若ノ时ハ二度ナシ”（幼时无二次）是少壮不再至，有及时努力之意，而懒惰者却引为辩护，以为宜及时行乐。英谚“Charity begins at home”（慈悲始于家庭）本是推近及远之意，而误解之亦足为利己主义的口实。德谚“Einmal, keinmal”（一回不是回）本亦是勉人练习之意，而怙过者却引以自解。这些又是谚语的一种变例。

“善”的方而的谚语，其富于宗教性质的亦是很多。

其带道德性质的是人与人的关系，其带宗教性质的是人与神的关系，而宗教亦是以劝善惩恶为旨，所以于“善”的方而是二种相一致的。

宗教各有他特殊的教义。社会中所流行的谚语每随他所奉行的宗教而异其性质与内容。——即谚语的内容常随宗教的教训以为转移。谚语之以训诫讽喻为宗旨而与宗教有关的，差不多即是神的使命。人的行事只须照着神的使命去做，则在于这一个社会上是很适宜的。因为这神的使命差不多已普遍到各人的心理了。

中国谚语的内容其受儒释道三教的影响者当然是很多——儒教的成不成宗教是另一问题——“厚者不毁人以自益，仁者不危躯以要名”，“养儿防老积谷防饥”，“子不谈母丑，子不谈父过”，“奔车之上无仲尼，覆车之下无伯夷”等都是儒家的思想；“与人方便，自己方便”，“药医不死病，佛度有缘人”，“不看僧面看佛面”都受释教的影响；“吃得亏做一堆”，“饶人不是痴，过后讨便宜”，“锅头饭好吃，过头话难说”都近老庄的哲学，又是道家

的思想了。

日本的谚语亦是以受儒释两教者为多。如“女子ト小人ハ养ヒ难シ”，“酒ハ量ナケレド亂ニ及バズ”，“死生命アリ，富贵天ニアリ”等均是译自《论语》上的成句。其思想相近者，如“貞女兩夫ニマミユズ”（贞女不事二夫），“命アレバ食アリ”（有命斯有食）等，完全受儒教的影响。至于“命ハ風前ノ燈火”，“コノ世ハ假ノ世”等，则又是佛教的教义。

西洋各国的谚语用 God 一字者极多。如“God helps the early riser”，“God helps the strongest”；“God gives every bird its food, but does not thrust it into nest”；“God reaches us good thing by our own hands”等，都是以上帝的使命作谚语的中心，而以为人事的准绳。

关于宗教方面的谚语亦是和道德方面的一样，并不完全是善的。因为有误解宇宙的真相，或动于一时的感情，以发为怨天骂神种种不德的言语，这亦是不能免的。宗教的信仰是否人生的究竟，在现时还是疑问。所以对于破坏宗教的谚语固亦未必没有价值，而因于破坏宗教信条兼含有不道德的意义的，则是很丧失谚语的价值。如“有钱买得鬼推磨”、“人有仔良心狗弗吃屎”等都是偶然在或种情事之下的忿言，并非文过饰非的护符。

谚语的所以有价值自然大半是由于含教训的意义。这些反教训的谚语若不以辞害意，谅解他所以发生的原故，亦未尝无存留的价值，并且这种谚语不过占其一小部分，依旧无害于谚语的价值。

所以就谚语的内容而言，虽不是含绝对的“真”和绝对的“善”，至少可以说是相对的“真”和相对的“善”；因为在这一个时代，谚语可以适应的时代确是可以作事业的指导，人生的标准，而有奉行的价值。

六

吾人研究文学固知道以思想为中心，而所以形成这思想的又各有其背景。所感既殊，所应亦异，谚语的有变迁亦是如此。有一时代的背景即成一时代的思想，而发为一时代的谚语。有汉季臧否人物的风气，即发生清议式的谚语，如“万事不理问伯始，天下中庸有胡公”，“车如鸡栖马如狗，疾恶如风朱伯厚”（俱见《后汉书》）等，此于后汉时最为流行；有西晋八王之乱，名物之滥，于是有“貂不足狗尾续”（《晋书·赵王伦传》）之谚；有南北朝时骈俪文字的流行，文胜其质，于是有“博士买驴书券三纸未有驴字”（《颜氏家训》）之谚；他如“促织瞿瞿叫，宣德皇帝要”，“职方贱如狗，都督满街走”等都是记一时代的情事，很能将当时的风俗情形，用简约的言语表现出来，这是只宜于一时代的谚语，时异境迁，即因不适用之故而自归淘汰了。

这种谚语可以辅助风俗史的研究，更有同一意义而因于时代的悬殊，成为异样的组织。如汉谚“前车覆后车诫”（《汉书·贾谊传》），后来即变为“前人失脚后人犯滑”（《余冬序录》），唐谚“张公吃酒李公醉”（《朝野僉载》）本有典实，是指张昌宗兄弟及中宗而言，宋时变为“张公帽儿李公戴”（《戏瑕》），后来变为“张公帽掇在李公头上”（《留青日札》），现在则成为“张三帽子戴在李四头上”了。《汉书·艺文志》所引谚“有病不治常得中医”，其后《避世录话》引谚即为“不服药胜中医”，而现在吴谚为“弗药胜中医”。《魏武帝集》引谚“让礼一寸得礼一尺”，而《野客丛书》引为“让一寸饶一尺”，《通俗编》谓今俚语“尔敬我一尺，我敬尔一丈”。这些例证都可见谚语的变迁，亦有文言变成白话的倾向，是更可作为研究言语学的材料。

以上是就于时间方面而言谚语的变迁，至就于空间而言则谚语的比较，亦有研究的价值。谚语之带有地方色彩者，论述地方情形每极透辟而警切。如“关西出将关东出相”（《后汉书·虞诩传》），“苏松熟天下足”（《大学衍义补》），“江南音一唱值千金”（《曝书亭集》），“蜀人生时一浴死时一浴”（《癸辛杂识》），“杭州风全撮空好，和尚立一宗”，及“杭州风一把葱花簇簇里头空”（《委巷丛谈》），“北人水旱听命于天”（《天下郡国利病书》），“苗家仇九世休”（《炎徼纪闻》）等，都可藉是看出各地方特殊的情形。《三余贴》引谚谓“苏城街雨后着绣鞋”，因为苏城街衢洁净为天下第一之故，吾人藉此谚语还可想到以前苏城道路的清洁，现在则情形不同，泥泞满涂，须得雨后着皮鞋了。

这是就于论述一地方的情形者而言，至于代表这一地方人民的性质者，亦因于国民性的差异，而谚语的意趣不同。日本谚有“花ハ櫻木，人ハ武士”，而在中国只有“好男不当兵，好铁不打钉”之谚，日本谚有“王ハ十善，神ハ九善”，而在中国只有“做了皇帝想登仙”之谚。因此谚语于空间上比较的研究，又可以推知各地国民性的不同。

由于谚语之比较的研究亦可以看出于不同的区域，不同的文字，而常产生相同的思想。其所不同者是特殊的情形，其所相同者是人类共具之德性。“此心同，此理同”，只须打破特殊的风俗之偶像，即世界亦未尝不可以大同。英谚“No one is utterly crushed by calamity”（无完全为灾害压倒的人），即西班牙谚“God does not smite with both hands”（神不用双手打人），及日本谚“天道人サ殺サズ”（天道不杀人）之意，在于吾国即为“天不生无禄之人”及“天养人养四方”等语了。吴谚有“小儿无欺诈”之语，而日本谚“馬鹿ト于供ハ正直”（愚人与小儿是正直），英谚“Children and foods tell truth”（小儿与愚人说实话）

均与之相近。其他类于这些的例极多，不再赘述。总之，研究谚语对于横的竖的两方面加以考察，都是极有兴味且亦极有价值的。

七

谚语有通俗性所以成其为民众哲学与民众文学，但亦正因其有通俗性之故，理想或不甚高深，意趣或不甚完善，吾人若以功利的眼光去较量他的价值很难得正确的论断。由于谚语的价值，作用上而言，吾人固信其有指导，督责，鼓舞，奖励，涵养，讽诫种种的功能，但从又一方面看来，谚语的犯时代错误的弊病，亦是不少。谚语本来是时代的产物，于既经产生以后，即使时代变迁，环境更换，而普通的社会上依旧沿袭引用，则当初由于谚语的指导督责……而有成效者，至是便适得其反，非惟不能指导，转足以引入迷途了。推尊个性的人每以为多数人的言论未必是，而少数人的主张未必非。谚语于既失效用以后，则虽依旧流行于社会上，为一辈人所称述而推奉，但不能即谓他所指导奖励的是“真”，是“善”，是人生的正轨。这一点又是谚语研究上所不可不注意的。所以研究谚语最好须明他的背景，即推究他所由发生的原因，而后给他一个时代价值才是公正的论断。

这篇文章因于时间的匆促，参考的不同，论述不能完备，剖析不能透彻，对于谚语的价值上更少论断，真不过略明其性质罢了。此后研究如有所得，当再续写出，请读者指教。

附 言

现在酝酿待作者尚有《谚语之比较的研究》及《谚语与文学》二篇，不过因于参考材料的缺乏，一时不敢草率从事，因此

对于各地的读者诸君有个不情的请求，即是希望读者诸君各将所知的谚语——不分古今无间中西——采辑惠寄，以备参考，这是我所很感激而很盼望的。此文所引的吴谚即极得顾颉刚先生累年搜聚的帮助，这是所应感谢的。如蒙读者诸君惠寄谚语，请寄北京景山西首大石作胡同三十二号由顾颉刚先生收后转致。

（原载《小说月报》第12卷第2~4号，1921）

◎ 周作人

猥亵的歌谣

周作人（1885～1976），男，浙江绍兴人。著名文学家、翻译家、民俗学家，中国民俗学运动的首倡者和发起人。他的言论及其研究成果，对中国民俗学的发展起到了积极的推动作用。民俗学方面的代表作有《周作人民俗学论集》等。

民国七年本校^①开始征集歌谣，简章上规定入选歌谣的资格，其三是“征夫野老游女怨妇之辞，不涉淫亵而自然成趣者。”十一年发行《歌谣》周刊，改定章程，第四条寄稿人注意事项之四云，“歌谣性质并无限制；即语涉迷信或猥亵者亦有研究之价值，当一并录寄，不必先由寄稿者加以甄择。”在发刊词中亦特别声明，“我们希望投稿者……尽量地录寄，因为在学术上是无所谓卑猥或粗鄙的。”但是结果还是如此，这一年我们仍旧得不到这种难得的东西。据王礼锡先生在《安福歌谣的研究》（《歌谣》周刊二二号转录）上说，家庭中传说经过了一次选择，“所以发于男女之情的，简直没有听过。”这当然也是一种原因，但我想更重要的总是由于纪录者的过于拘谨。关于这个问题现在想

^① 指北京大学。

略加讨论，希望于歌谣采集的前途或者有一点用处。

什么是猥褻的歌谣？这个似乎简单的疑问，却并不容易简单地回答。笼统地讲一句，可以说“非习惯地说及性的事实者为猥褻”。在这范围内，包有这四个项目，即（1）私情，（2）性交，（3）支体，（4）排泄。有些学者如德国的福克斯（Fuchs），把前三者称为“色情的”，而以第四专属于“猥褻的”，以为这正与原义密合，但平常总是不分，因为普通对于排泄作用的观念也大抵带有色情的分子，并不只是污秽。这四个项目虽然容易断定，但既系事实，当然可以明言，在习惯上要怎样说才算是逾越范围，成为违碍字样呢？这一层觉得颇难速断。有些话在田野是日常谈话而绅士们以为不雅驯者，有些可以供茶余酒后的谈笑，而不能形诸笔墨者，其标准殊不一律，现在只就文艺作品上略加检查，且看向来对于这些事情宽容到什么程度。据霭理斯说，在英国社会上，“以尾间骨为中心，以一尺六寸的半径——在美国还要长一点——画一圆圈，禁止人们说及圈内的器官，除了那打杂的胃。”在中国倘若不至于此，那就万幸了。

私情的诗，在中国文学上本来并不十分忌讳。讲一句迂阔的话，三百篇经“圣人删订”，先儒注解，还收有许多“淫奔之诗”，尽足以堵住道学家的嘴。譬如“子不我思，岂无他人”这样的话，很有非礼教的色彩，但是不曾有人非难。在后世诗词上，这种倾向也很明显，李后主的《菩萨蛮》云：

画堂南畔见，一晌偎人颤。
奴为出来难，教郎恁意怜。

欧阳修的《生查子》云^①：

^① 本丛书编者按：这首词一题朱淑真作。曾慥《乐府雅词》列为欧词。况周颐《蕙风词话》也认为这是欧词，“误入朱淑真集”。

月上柳梢头，人约黄昏后。

都是大家传诵的句，虽然因为作者的人的关系也有多少议论。中国人对于情诗似有两极端的意见：一是太不认真，以为“古人思君怀友，多托男女殷情，若诗人讽刺邪淫，又代狡狂自述”；二是太认真，看见诗集标题纪及红粉丽情，便以为是“自具枷杖供招”。其实却正相反，我们可以说美人香草实是寄托私情，而幽期密约只以抒写昼梦，据近来的学术说来，这是无可疑的了。说得虚一点，仿佛很神秘的至情，说得实一点便似是粗鄙的私欲，实在根柢上还是一样，都是所谓感情的体操，并当在容许之列，所以这一类的歌词当然不应抹杀，好在社会上除了神经变质的道学家以外原没有什么反对，可以说是不成问题了。

诗歌中咏及性交者本不少见，唯多用象征的字句，如亲嘴或拥抱等，措词较为含蓄蕴藉；此类歌词大都可以归到私情项下去，一时看不出什么区别。《所罗门雅歌》第八章云：

我的良人哪，求你快来，
如羚羊或小鹿在香草山上。

《碧玉歌》的第四首云：

碧玉破瓜时，相为情颠倒，
感郎不羞郎，回身就郎抱。

都可以算作一例。至于直接描写者，在金元以后词曲中亦常有之，《南宫词记》卷四，沈青门的“美人荐寝”，梁少白的“幽会”（风情五首之一），大约可为代表，但是源流还在《西厢》里，所以要寻这类的范本不得不推那“酬简”的一出了。散文的

叙述，在小说的里面很是常见，唯因为更为明显，多半遭禁。由此看来，社会不能宽容，可以真正称为猥褰的，只有这一种描写普通性交的文字。这虽只是根据因袭的习俗而言，即平心地说，这种叙述，在学术上自有适当的地位，若在文艺上面，正如不必平面地描写吃饭的状态一样，除艺术家特别安排之外，也并无这种必要。所以寻常刊行物里不收这项文字，原有正当的理由，不过在非卖品或有限制的出版品上，当然又是例外。

诗歌中说及肢体的名称，应当无可非议，虽然在绅士社会中“一个人只剩了两截头尾”，有许多部分的身体已经失其名称。古文学上却很自由，如《雅歌》所说：

你的两乳好像百合花中吃草的一对小鹿，
就是母鹿双生的。
你的肚脐如圆杯，
不缺调和的酒。

又第四章十二节以后，“我妹子，我新妇，乃是关锁的园”等数节，更是普通常见的写法，据说莎士比亚在 *Venus and Adonis* 诗中也有类似的文章，上面所举沈青门词亦有说及面更为粗劣。大抵那类字句本无须忌讳，唯因措词的巧拙所以分出优劣，即使专篇咏叹，苟不直接的涉及性交，似亦无摒斥的理由，倘若必要一一计较，势必至于如现代生理教科书删去一章而后可，那实在反足以表示性意识的变态地强烈了。

凡说及便溺等事，平常总以为是秽，其实也属子褻，因为臀部也是“色情带”，所以对于便溺多少含有色情的分子，与对于痰汗等的观念略有不同。中古的禁欲家宣说人间的卑微，常说生于两便之间，很足以表示这个消息。滑稽的儿歌童话及民间传说中多说及便溺，极少汗垢痰唾，便因猥褠可以发笑而污秽则否，

盖如德国格卢斯（Groos）所说，人听到关于性的暗示，发生呵痒的感觉，爆裂而为笑，使不至化为性的兴奋。更从别一方面，我们也可以看出便溺与性之相关，如上文所引《雅歌》中咏肚脐之句，以及英国诗人赫列克（Robert Herrick）的 To Dianeme 诗中句云：

Show me that hill where smiling love doth sit,
Having a living fountain under it,

都是好例。中国的例还未能找到，但戏花人著《红楼梦论赞》中有“贾瑞赞”一篇，也就足以充数了。所以这一类的东西，性质同咏支体的差不多，不过较为曲折，因此这个关系不很明了罢了。

照上面所说的看来，这四种所谓猥亵的文词中，只有直说性交的可以说是有点“违碍”，其余的或因措词粗俗觉得不很雅驯，但总没有除灭的必要。本会搜集的歌谣里，或者因为难得，或者因为寄稿者的审慎，极缺少这类的作品，这是很可惜的事，只有白经天先生的柳州情歌百八首，蓝孕欧先生的平远山歌二十首，刘半农的江阴船歌二十首等，算是私情歌的一点好成绩。但我知道乡间曾有性交的谜语，推想一定还多有各样的歌谣，希望大家放胆的采来，就是那一项“违碍字样”的东西，我们虽然不想公刊，也极想收罗起来，特别编订成书，以供专家之参考，所以更望大家供给材料，完成这件重大的难事业。

我们想一论猥亵的歌谣发生的理由，可惜没有考证的资料，只能凭空的论断一下，等将来再行订正。有许多人相信诗是正面的心声，所以说歌谣的猥亵是民间风化败坏之证，我并不想替风俗作辩护，但我相信这是不确的。诗歌虽是表现作者的心情，但大抵是个反映，并非真是供状，有一句诗道，“嘴唱着歌，只

在他不能亲吻的时候”，说的最有意思。猥亵的歌谣的解说所以须从别方面去找才对，据我的臆测，可以从两点上略加说明。

其一，是生活的关系。中国社会上禁欲思想虽然不很占势力，似乎未必会有反动，但是一般男女关系很不圆满，那是自明的事实。我们不要以为两性的烦闷起于五四以后，乡间的男妇便是现在也很愉快地过着家庭生活；这种烦闷在时地上都是普遍的，乡间也不能独居例外。蓄妾宿娼私通，我们对于这些事实当然要加以非难，但是我们见了中产阶级的蓄妾宿娼，乡民的私通，要知道这未必全然由于东方人的放逸，至少有一半是由于求自由的爱之动机，不过方法弄错了罢了。猥亵的歌谣，赞美私情种种的民歌，即是有此动机而不实行的人所采用的别求满足的方法。他们过着贫困的生活可以不希求富贵，过着庄端的生活而总不能忘情于欢乐，于是惟一的方法是意淫，那些歌谣即是他们的梦，他们的法悦（Fkstasia）。其实一切情诗的起源都是如此，现在不过只应用在民歌上罢了。

其二，是言语的关系。猥亵的歌谣起源与一节情诗相同而比较上似乎特别猥亵，这个原因我想当在言语上面。我在《江阴船歌》的序上曾说，“民间的原始的道德思想本极简单不足为怪；中国的特别文字，尤为造成这现象的大原因。久被蔑视的俗语，未经文艺上的运用，便缺乏了细腻曲折的表现力；简洁高古的五七言句法，在民众诗人手里又极不便当，以致变成那种幼稚的文体，而且将意思也连累了。”这还是就寻常的情歌面言，若更进一步的歌词，便自然愈是刺目；其实论到内容，《十八摸》的唱本与祝枝山辈所做的细腰纤足诸词并不见得有十分差异，但是文人酒酣耳热，高吟艳曲，不以为奇，而听到乡村的秧歌则不禁辴蹙，这个原因实在除了文字之外无从去找了。词句的粗拙当然也是一种缺点。但在采集者与研究者明白这个事实，便能多谅解他一分，不至于凭了风雅的标准辄加排斥，所以在这里特再郑重说

明，希望投稿諸君的注意。

這一篇小文是我應《歌謠》周年增刊的征求，費了好些零零碎碎的时刻把它湊合起來的，所以全篇没有什么組織，只是一則筆記罷了。我的目的只想略略說明猥褻的分子在文藝上極是常見，未必值得大驚小怪，只有描寫性交措詞拙劣者平常在被摈斥之列，——不過這也只是被摈于公刊，在研究者還是一樣的珍重的，所以我們對於猥褻的歌謠也是很想搜求，而且因為難得似乎又特別歡迎。我們預備把這些稀貴的資料另行輯錄起來，以供學者的研究，我這篇閑談便只算作搜集這歌謠類的一張廣告。

（原載《歌謠周刊》紀念增刊，1923年12月17日）

歌谣的比较的研究法的一个例

胡适 (1891~1962)，男，字适之，安徽绩溪人。1917年获美国哲学博士学位，回国后历任北京大学哲学系教授、文学院院长、北京大学校长等职。代表作有《白话文学史》、《胡适文存》等。

研究歌谣，有一个很有趣的法子，就是“比较的研究法”。有许多歌谣是大同小异的。大同的地方是他们的本旨，在文学的术语上叫做“母题 (motif)”。小异的地方是随时随地添上的枝叶细节。往往有一个“母题”，从北方直传到南方，从江苏直传到四川，随地加上许多“本地风光”；变到末了，几乎句句变了，字字变了，然而我们诚把这些歌谣比较着看，剥去枝叶，仍旧可以看出他们原来同出于一个“母题”，这种研究法，叫做“比较研究法”。

《读书杂志》第二期上有一首歌谣：

沙土地儿，跑白马，
一跑跑到丈人家。
大舅望里让，
小舅望里拉。

隔着竹帘看见她！
银盘大脸，黑头发，
月白缎子棉袄，银疙瘩。

这首歌谣是中国都有的；我们若去搜集，至少可得一两百种大同小异的歌谣。他们的“母题”是“到丈人家里，看见了未婚的妻子”。此外都是枝节了。比较研究结果，可以看出：

(1) 某地的作者对于母题的见解之高低。

(2) 某地的特殊的风俗、服饰、语言等等——所谓“本地风光”。

(3) 作者的文学天才与技术。

如我的邻县——旌德——的一只歌谣，虽可以看出当时本地服饰，在文学技术上就远不如上文引的北京的同题歌了：

东边来了一位小学生，
辫子拖到脚后跟，
骑花马，坐花轿，
坐到丈人家。
丈人丈母不在家，
帘子背后看见她。
金簪子，玉耳挖，
雪白脸，定粉擦，
雪白手，银指甲，
大红棉袄绣兰花，
天青背心蝴蝶花，
百衲裙子海棠花，
大红缎鞋四面花。
我回家，告诉妈：

卖田卖地来娶她。

我们再举一个例。第十六期《努力》上，登出一首北京附近的歌：

蒲棍子车，（原注大车上搭席棚的）
呱达达，
一摇鞭，到了家。
爷看见，抱包袱；
娘看见，抱娃娃。
哥哥看见瞅一瞅，
嫂嫂看见扭一扭。
不用你瞅，
不用你扭，
今天来了明天走。
爷死了，我念经，
娘死了，我唱戏；
哥哥死了，棺材上边抹狗矢！

这歌的“母题”是小姑出嫁后回娘家，受了嫂嫂的气，发泄她对于嫂嫂的怨恨。前天承常惠君给我抄了许多同类的歌谣，很可以供比较的研究。我们把他们都抄在这里：

（一）

蒲龙车，大马拉，
哗啦哗啦到娘家。
爹出来，抱包袱；
娘出来，抱娃娃。

哥哥出来抱匣子，
嫂子出来一扭扭。
“嫂子嫂子你别扭。
当天来，当天走。
不吃你饭，不喝你酒。”

(二)

小白菜，地里黄，
奴打烧饼看亲亲。
亲娘说，来了我的亲闺女。
爹爹说，来了我的一枝花。
哥哥说，来了我的小小妹。
嫂子说，来了我的搅袖扒。
哥哥说，打点儿酒。
嫂子说，钱没有。
哥哥说，买点儿肉。
嫂子说，钱不够。
姑娘闻听，套上车马样徜走。
爹娘送到锅台角。
嫂子送到锅台角。
哥哥送到十里庄。
十里庄，写文章；
写咱爹，写咱娘，
写咱嫂子不贤良。
有咱爹，有咱娘，
这条道儿走的长。
没咱爹，没咱娘，
这条路儿苦断了肠。

(三)

大麦穗，节节高，
俺娘不好俺瞧瞧。
进大门，见俺爹，
俺爹穿着格登靴，
格登格登上骡车。
进二门，见俺娘，
俺娘坐在象牙床。
进三门，见俺哥，
俺哥抱着书本儿不理我。
进四门，见俺嫂，
俺嫂一扭，扭到门格老。
嫂嫂嫂嫂你别扭。
不吃你的饭，
不喝你的酒。
剩下饭，你喂狗。
剩下酒，你洗手。
瞧瞧爹娘俺就走。
爹娘在，俺还来。
爹娘不在，俺不来。
爹爹坟上蒸馍馍；
娘娘坟上炸油菜；
哥哥坟上挂白纸；
嫂嫂坟上拉泡屎。

(四)

秫秸裤儿，打滑稽。

新娶的媳妇想娘家。

想着想着哥哥来接。

四套骡子蒲龙车。

大绿袄，花云肩，

红缎裙子锦镶边。

指使丫头抱红毡。

问问婆婆住几天。

婆婆说：

“天又冷，地又寒。

给你日子你作难。

爱住几天住几天。”

爹见了，接包袱，

娘见了，抱红匣。

嫂子见了一扭挪。

什么扭？

不吃你家的饭，

不喝你家的酒，

着着爹娘俺就走。

有俺爹娘来几趟，

没了爹娘略过手。

俺娘送在大门外，

哭哭啼啼拜两拜。

俺爹送在大门西，

哭哭啼啼作两揖。

哥哥送到枣树行，

背着哥哥记一张。

先写爹，后写娘，

再写嫂嫂不贤良。

爹死了，金棺材；
娘死了，银棺材；
哥哥死了油漆板，
嫂子死了拿席卷。
爹坟头，烧金子。
娘坟头，烧银子。
哥哥坟头烧钱纸，
嫂嫂坟头拉泡屎！

现在搜集歌谣的人，往往不耐烦搜集这种大同小异的歌谣，往往向许多类似的歌谣里挑出一首他自己认为最好的。这个法子是不很妥当的。第一，选的人认为最好的，未必就是最好的。第二，即使他删的不错，他也不免删去了许多极好的比较参考的材料。即如上文“蒲龙子车”一首，若单只有这一首，我们也许把他看作一个赶车的男子回家受气的诗。但有了这五首互相比，他们的母题，就绝无疑了。

参考比较的重要如此！

（原载《歌谣周刊》46号，1924年3月）

◎ 董作宾

一首歌谣整理研究的尝试

董作宾（1895～1963），男，河南南阳人。中国民俗学运动早期领导人，《歌谣周刊》编辑。曾任福建协和大学教授，后在中央研究院等处任职。代表作有《看见她》等。

一 缘 起

征集歌谣着手于民国七年的二月，到现在已经有六年零八个月了。这六七年间经刘复、沈尹默、周作人、钱玄同、沈兼士、常惠诸位先生的热心毅力，和很多校内的同学，校外的同志们的协助，才有现在一万多首的成绩。有这样多的材料，虽说不纯粹是歌谣，然而谜语、谚语、歌后语、拗口令等等也都是民间思想文艺的结晶，统同整理个头绪出来，供给国内外学者的研究，也是本会同人当今亟须要的任务。不过还有两层，每逢检到稿纸，便令人望洋兴叹。第一是采集未备，材料虽多，而民间的出产犹且源源而来，仍多新奇未收的材料，倘若从此截止，便不免画地自限。第二是采集未周，新疆、甘肃、东三省各区，所有仅只片纸只字，不曾见大宗的收获；山西、

陕西、江西、福建各地也不止现在所辑之百数十首而已；倘若一有挂漏，便又违了本会研究的初旨，这是本会不能作大举整理的一片苦衷。

整理研究歌谣，是一件极不容易的事。我看了这样多的材料，未免心急，以为整理研究虽难，我何妨先作一个尝试，失败成功，且不去管他。于是就费了两礼拜的功夫，把一个儿歌的母题，一一检查出来，居然得到四十五首。但是从这一首看来，更可以证明我们收到的材料不周不备了。我希望不曾采到的各地方，都闻风兴起，把同样的或异样的材料多多抄给我们，那就更好了。

二 为何要研究这一首

人们都是喜逸恶劳的，我本打算选出来。三个母题同时下手。一、是“娶了媳妇不要娘”，二、是“寻个女婿不成材”，三、是“隔着竹帘看见她”，满想看看这种宠妻虐母的劣子，和吃酒打牌的狂夫，究竟何处有，何处没有。谁知在稿子堆中找来找去到不了十首，便眼也花了，手臂也酸痛了。不得已只翻出第一号的歌谣周刊，把常惠先生所辑那“隔着竹帘看见她”的十首一古脑儿剪下来，以为慢慢检这一个母题，可不至于再麻烦了，谁知也翻腾了三天才告完工，统共搜辑出来四十五首，说不定还有遗漏呢。这个母题曾登过《努力周报》，又登过本刊的第一号，大家对他多少都要留一点印象，现在再拿来研究，或者也容易引起大家的注意。并且这一首的内容是极有兴味的。叙述到丈人、丈母、大小舅子、大小妗子、大小姨子，他，都很诙谐。又有风俗习惯的歧异；衣饰器用的不同；比较起来，煞是好看。至于文艺和方言，还算余事哩。

三 整理的经过

(甲) 取 材

在一万多首歌谣中，仅仅翻出四十五首同母题的歌谣，我总未敢相信这首歌谣只有此数。这里有三个证验：一、检到福建、广东、浙江、广西、云南、贵州等省时，看到他们的歌谣很少和北方各省相同的，据我下边的比例，可以认为这几省没有。二、北方像奉、吉、黑三省和甘肃、新疆，不能说绝对没有，因为搜辑的太少。三、已有此歌的各省，也不止此三十五个地方，因为这几个地方差不多都是从各地专集中摘录出来的，如河南的南阳、河北两部歌谣集中，便选出四首，就河南一省说，也不能认为除了南阳、河北两地，他处一概没有。就这看来，现在不曾收有此首的各省，有些还有可以得到的希望，有些是绝望了；已经收有此首的各省，大概总不止这寥寥数十首。现在所辑，也不过十之二三。这是综合起来，我们可以感觉到的。

现在把各省所有歌谣的总数，列一比较表，再把已有此首的各省总数加起来（7838），用45来除，得到各地平均每174首中，要有本题一首的，拿这作个比例，再求浙江、福建等省，便可知各省应有本母题若干首了。倘在174首以上而没有本题一首，便可决定他没有，但是在174首以下者，还不敢武断。列表如下：

下表是自十一年十一月算至十三年九月，所收到各省区谣谚谜语的一笔总账。内中已有“看见她”这个母题的歌谣的共有十二个省区；未有本题的省区也有十二处；按着每174首中有一首的比例，应有本题而实际没有的，凡六省区。据上边的统计，除了应有而没有的六处以外，那不足比例额数的六处，和已有的十

二处，都可望以后能够再得多多的收获。

省 区	总 数	已 有	未 有	应 有
京 兆	521	3		
直 隶	3374	9		
奉 天	114		0	
吉 林	133		0	
黑 龙 江	0		0	
山 东	1017	6		
河 南	877	4		
山 西	115	2		
江 苏	316	7		
安 徽	160	4		
江 西	83	1		
福 建	54		0	
浙 江	298		0	1
湖 北	453	3		
湖 南	422	3		
陕 西	21	2		
甘 肃	10		0	
新 疆	0		0	
四 川	271			
广 东	612		0	3
云 南	2047		0	12
贵 州	3		0	
广 西	397		0	2
热 河	0		0	
总 计	11519	45	0	18

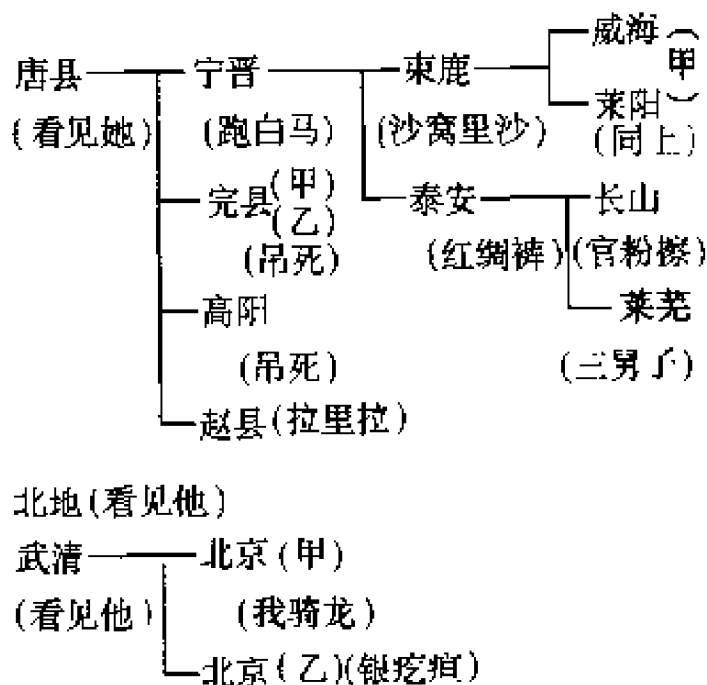
(乙) 分 地

我把有线索可寻特别相同的地方，详细比较一次，作出个粗略的分类，结果发现了“两大语系”，“四大政区”的关系。原来歌谣的行踪，是紧跟着水陆交通的孔道，尤其是水便于陆。在北

可以说黄河流域为一系，也就是北方官话的领土，在南可以说长江流域为一系，也就是南方官话的领土。并且我们看了歌谣的传布，也可以得到政治区划和语言交通的关系。北方如秦晋，直鲁豫，南方如湘鄂（两湖），苏皖赣，各因语言交通的关系而成自然的形势。这都是歌谣告诉我们的。

就内容上分析一番，把他们的异同拿来一比，各个选出他们特点来；再就大部分不同之中，求他们小部分的相同；便可以看见彼此间相互的关系，和他们流传散布的痕迹。

北 系



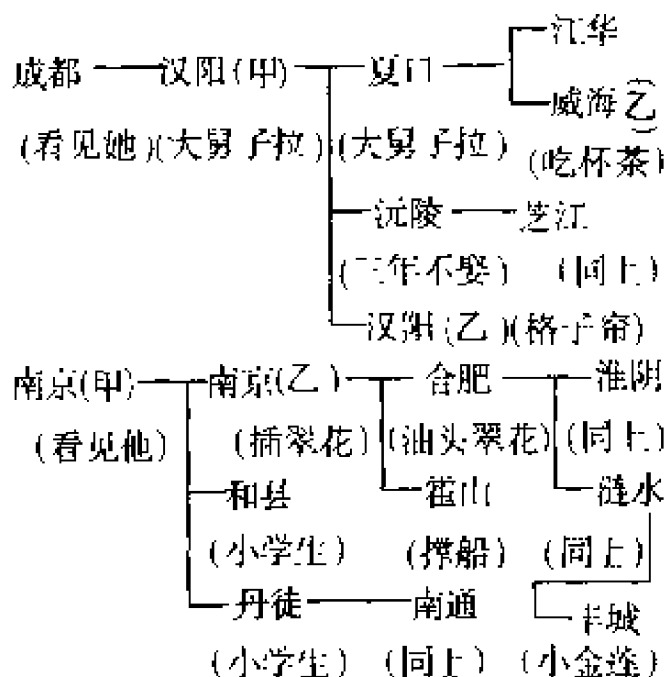
第一级	第二级	第三级	第四级
(同点)	(同点)	(同点)	(同点)
三原——陕西 (东南部)			
(望见她) (看谁先到丈人家)			
晋城 (甲) — 晋城 (乙)			
(看见她) (两叶两)			
河北 (甲) — 河北 (乙) — 南宮			

(看见小奴家)(二姨子拉) (一走走到)

南阳(甲) — 南阳(乙)

(看见小大姐)(丈人没在屋)

南 系



铜山(就像他)

绩溪(瞧着他)

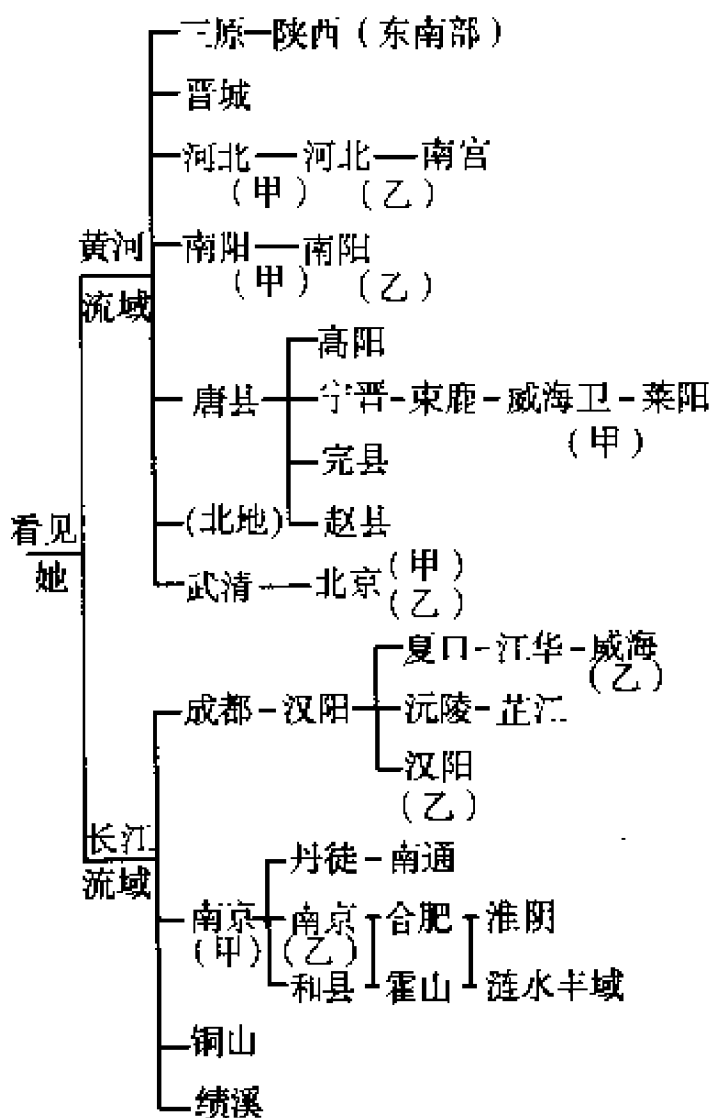
以上虽两系分列，共有十一个纲领，其实仍可以合并，不过再一联串就未免附会牵强了。第一级中的望见，瞧着，就像，都仍是看见；小大姐、小奴家都仍是她；文中有用她的也有用他的，因为无关弘旨，都仍照原投之稿抄写。至于各系之分列不免杂有个人主观的见解，并非铁案不可变易。仓促成稿，尽可再有改正商酌之处，这是应该声明的。

就地理上寻求一首歌谣流传的路径，足见得轮轨未通以前水路交通的重要。黄河长江所以操纵南北两大区的势力，也可略见一斑。兹再分述于下面：

(1) 黄河流域 这首歌谣的发源，可以假定在陕西的中部，因为我们见到的三原和陕西东南部两首大同小异的歌谣，实可以为南北各分系一切歌谣之母。至于他的时代，现在还不易考求，且不必去妄猜。由三原顺流而下沿着黄河，分布于河北三府，西而山西晋城，北而直隶南宫，似乎都是河北的别派，这是第一支。南阳，单独成为一派，可以说是第二支。第三支由唐县北传至比邻的完县，东传到高阳，南传到赵县，到宁晋；宁晋又分为两小支，一经束鹿到山东的威海卫，再传到莱阳。一则径达山东的泰安而北至长山，东抵莱芜。第四支由武清到北京，以上是黄河流域里，四大支派分布的情形。

(2) 长江流域 这一系明明白白的可以看出他是两个大干，一是成都，二是南京。成都的来源无疑义是从陕西输入的。他的传播是沿岷江、扬子江而下直达到湖北的汉阳。往北渡江到夏口；往南就溯长江，入洞庭，逆沅江而上达到沅陵（辰州），再上就到了芷江。辰州一首原注通行沅江流域，今以芷江证之，确乎不错。最奇的是芷江的一首恰和威海卫（乙）一首同样，读他的词，有南京卖翠花之句，此歌似是由南而北，似是芷江入浮江航海以传于威海卫的。南京一大干靠着江滨第一个向上流传到江北岸的是安徽的和县。向下流传到江南岸的是江苏的丹徒（镇江）。丹徒再下到南通而止。南京的一分支入安徽越巢湖而到合肥。再东南就到了霍山，又一支逆运河到江苏的淮阴（原题江北，因有清江浦之句，故列此）。再传到东邻的涟水。由涟水一传可又远了，直跑过了苏皖两省溯大江，渡鄱阳，再上逆赣江而到丰城。铜山（徐州）颇近北省，异于长江一系，绩溪一首，也异于南京一系。以前安徽旌德的一首多亏胡先生注得明白，是南京传来的，的确不错！这一首我已列入南京系作首领去了（南京甲）。至于绩溪又在旌德之南，旌德既就没有这首，有的是从南京传去，绩溪更不见得有了。我疑心胡先生所采绩溪的一首反是

北京传去的呢。因为他的词句又多有北系的风味。此外我对于刘枝先生所辑的河北一首，也很怀疑，怕他是传自南人，像其中的梳油头，带翠花，再等三年不来取……云云，都是南系特有的色彩。以下附列流传系统的表：



(丙) 考 订

考订的手续，应该分做四层：一是字，二是词，三是句，四是段。这四层功夫，首先要限制具有考订的资格的人才能着手，干脆一句话就是非歌谣的同乡不可。因为不是本地方的人就不能断定某字某词是错的；某句短了某段长了。况且关于方言用字，

又非有专门学识不能考定。我所谓考订，只就自己见到的分写在下面，以备参考而已。

字的考订

字的错误，多因方音的关系，在采的地方只是借用一个同音的别字，而到了别处便成音义俱异的错字了。

十，当作四。陕西东南部一首“银镯子，十两八”，陕西四十不分，皆读为 S，故误作此。不然一支手镯便五两四钱未免太重。沅陵一首作“四两八”可资参证。

散，当作撒。晋城（甲）“散开鞭，跑了马”，山西南部读 an 为 a，故散 san 亦读 sa；撒散在晋城为同音字，故借用之，应改为撒。

黄，当作红。宁晋“黄绸裤，绿绸衫”，女子照例是穿红裤子，“黄裳”是不许穿的。考宁晋的音多侈，人 jen 每读为阎 jan，红 hueng 自然可以读黄 huang 了。足见虽读黄字的音，仍当作红。

换，当作红。汉阳方音读 ng 为 n，舌后收声之字，多变为舌前收声。红字在北方读侈音为黄，在南即可变音为 huan。“换茶”必是红茶之误，清茶，红茶，也同粗茶细茶相类。若换茶对清茶便无谓了。原注曲解为“换易佳品”，似不甚妥。

旦，是巴之讹。威海（乙）“白脸旦”，旦应作巴，以江华一首证之。

词的考订

舌头，当是嘴唇。晋城（甲）“通红舌头雪白牙”向例以唇和牙相陪衬，绝无提及舌头的，想是笔误。

爬角，扒角，丫角，巴角。角当作髻，是一音之转。莱芜原注云：“扒角，是闺女把头发辫成辫子，再结在头的左或右边的。有双的，有单的”。南阳谓之札角 cha chino 的即此。俗以为处女妆束。

挖拊，捺父，拉抓，也是一音之转，都有小的意思。南阳以指量物，大、食二指伸开，谓中间距离为一闸（cha）。

玻璃，应作薄篱。玻璃应用到民间，是近年的事，河北（甲）引用之，当系同音之误。河南北多以麻绳编高粱秸为薄（po）者，以薄为篱，住家多用之屋中作屏蔽者。谓之薄篱儿（polir）。

花花园，应是后花园。唐县一首中的“花花园”，上花字当是后字之讹。花后双声，花是 hua，后是 heu，只稍开则成 han，与花字音母相等，急读之便成花了。

句与段的考订

句和段是互相关系的，有的多几句便算一段，有的少几句还不够一段，若要一句句去比较，是一个顶麻烦的事，且是又不容易断定，现在为便于整理起见，先分本歌为五个段落，把他们统同比较一下，其次再把附加的句子摘录出来，便算这一部分也考订完了，其实哪能算得字句的详密考订，只不过点缀这个过节罢了。

本题的分段

（1）因物起兴 （2）到丈人家 （3）招待情形 （4）看见她了 （5）非娶不可

再按各地歌谣五段的完全或欠缺，列表于下：

五段的全或缺

12345

歌谣有此情形之各地

陕西（东南部），晋城（甲），南阳（甲），河北（甲），（乙），绩溪，北京（甲），唐县，完县（甲），（乙），赵县，莱芜，汉阳（甲），沅陵，芷江，夏口，江华，和县，威海卫（乙），共19首

□2345

三原，泰安，成都，共3首

1234□

晋城（乙），南阳（乙），南宫，铜山，武

	清，北京（乙），高阳，宁晋，莱阳，共 9 首
1 2 □ 4 □	北地，束鹿，长山，共 3 首
1 2 □ 4 5	威海卫（甲），南京（甲），（乙），丹徒，南通， 霍山，合肥，淮阴，涟水，丰城，共 10 首
□ 2 3 4 □	汉阳（乙），一首

按上表可知此五段中惟 2，4 为最重要。2 是到丈人家，4 是看见她，本题的精华，就在这两段，所以“兴起”，“招待”，都可以不要，有些竟把“要娶”一段也漏了，但终保存着这 2，4 两段。

第 1 段有的很长（南通六句），有的很短（南阳二句），有的简直不要了（三原等处）。第 2 段因何而去，颇有些形形色色。第三段招待情形，唱的人可以随口改去，有些是大姨子（陕南），有些是大嫂子（三原），有的是大舅媳妇（晋城），大舅官（南阳），大舅子（河北），大妗子（铜山），舅子（宁晋），山东的泰安、莱芜，却又加倍了，生添了三舅子、四舅子两个招待员，江华的舅嫂到威海卫又成舅母了，每一变更便多少带点地方的色彩。南京一系竟把这段完全删掉，这也足见他们的特点。第四段是全题的主脑，所以无论哪一首都有，不过形式各有不同。看见她的装束，容貌，衣饰因地而异，叙述也各有繁简。最怪的是威海卫（甲）和莱阳的两首，独他们看见是丑的，并且发下宏誓大愿就是“打十辈子光棍也不要她”了。第五段普通是表示非娶不可的意思，以“卖田卖地要娶她”为最多。有的把末尾变化了，有的附加了句子，有的竟附会上另外一首歌谣。像完县的两首，因为传来的是不娶便要上吊吊死（唐县），就接连上姑娘吊孝的另一首歌。“姑娘吊孝”我们发表过的有三首，两首是常先生采的，曾登到本刊的二十三号，一首是刘经庵先生采的，题目改了

叫做“摇货郎”，载在本刊的六十号，都很长，彼此内容都是大同小异。完县的两首，末后皆附着这一首。说的是他母亲不给他娶，他便吊死，吊死之后，接着就是去女家报丧，姑娘亲自来吊孝了。这两首也登过本刊的十三号。一首通行城北的，共一百二十六句之多，一首通行城西的，共七十七句；其实只是一个二十三句一个十五句就够了。别处增加句子的也有，不过以这两首为最多。

附加一句的：绩溪，莱芜。

附加二句的：河北（甲），唐县。

附加三句的：赵县。

附加四句的：芷江，南京（乙），涟水。

附加六句的：陕西（东南部）。

附加七句的：威海卫（甲）。

附加八句的：长山。

附加六十一句及一百零三句的：完县（甲）（乙）。

四 研究的所得

（甲）风 俗

一个母题，随各处的情形而字句必有变化，变化之处，就是地方的色彩，也就是我们采风问俗的师资。所以歌谣中一字一句的异同，甚至于别字和讹误，在研究者视之都是极贵重的东西。从歌谣中得来的各地风俗，才是真确的材料，因为他是一点点从民众的口中贡献出来的。像本题一首寥寥百余字，到一地方就染了一层深深的新颜色，以前他处的颜色，同时慢慢的退却。现在把风俗暂分为女子的妆束，婚姻的状态，待客的情形，器用的一斑四个节目，叙列于次：

女子的妆束

叙述女子妆束和容貌的美丽，是“看见她”一段的精彩处，而全首的精彩处也就在此。这一段叙述的本是小学生眼中标准的未婚妻，其实可以说是该地方女子衣饰容貌的一个具体写真，也可以说是民俗文学家理想中的美人。这种风习最近须在清初或清末？与民国以来的风俗习惯，已有不同，若想知道彼时的情形，舍此无由。现在再分作十二个区域，把各处理想中的美人描绘出来。

1. 北京的（参用武清）

脸儿大大的四方方白静静的，长得赛似银盘；头发黑黝黝的梳了个大辫子，用鲜红的头绳扎了辫尾；上身穿一件月白色缎子小棉袄，掐着“狗牙”的边儿，缀着银疙瘩似的纽扣儿；下身中衣是青缎子做的，裤筒紧紧扎着；脚上穿的一双小红鞋儿哪有三寸！刚刚只是二寸八分，鞋面上还绣着喇叭花呢。

2. 南京的（参用丹徒）

好翠花戴得满满的，左插着黄金簪子，右戴着白玉耳挖，中间捧着一个梳得起明发亮的元宝头；脸上淀粉搽得雪一般的白；樱桃小口，糯米银牙，更衬得十分俊俏；一双雪白的小手，戴着银指甲；穿了一件大红棉袄，满绣着兰花；套的是天青色背心，也绣着蝴蝶花；地下看，那一丁丁的小金莲，也不过有一捺父。

3. 直隶的（参用唐，完，赵，高阳，宁晋各县）

漆黑的头发有一大拈，鲜红的头绳把他没根扎着；有时改了妆，梳了一个大抓家倒插些鲜花；粉头花似的脸儿，是官粉擦的。唇是红的；牙是白的；手儿也同面疙瘩一样的白；浑身全是绸衣：上穿绿衫，下穿红裤；小脚和针锥把似的，穿的是木底子鞋，还带着绒尖儿。

4. 河北的

头发黑定定的，梳个得楞楞的大爬角；小脸白生生的擦着官

粉；朴朴素素穿了一身蓝双布的衣裳，布衫上缀着边子，布裤上印着银花，足下穿的，是一双扎五彩花的高底鞋儿。

5. 山东的（参用威海卫，莱阳，泰安，莱芜，长山）

一副漫长的脸，官粉擦得沙白；漆黑的头发，扎的是红绳，梳的是双扒角；红唇亚赛朱砂一般；白生生的耳朵，戴着镀金卡子；红绸袄上缀着银疙瘩的扣儿；绿绸子裤是大晒裆的式样，下边丝带扎着，搭拉着穗子；红绦子高底小鞋，拉的线花，是一朵牡丹。

6. 山西的

花枝儿招展，海棠和丁香，戴满丁两鬓，青丝发儿梳的是盘龙髻；官粉擦得白光光的脸儿，樱桃口里，有的是红舌头白牙；戒指上带着银铃儿，一动手忽喇喇的直响；凤头高底的小鞋儿，只有三寸长，上边还鑿着几朵梅花。

7. 陕西的

黑黑的发；白白的脸；包包的嘴；樱桃的唇；糯米的牙；长长的，红红的指甲，衬着嫩筍般的手，银筒箍儿带珧瑯的花；手脖上一对银镯是四两八钱重的；脚穿绦子小鞋；走一步能踩出一朵莲来。

8. 成都的

倒梳着丫角，插了一枝翠花；粉白脸和漆黑的头发掩映着；两只耳环八宝镶成，足足有三钱八分；一步步也能走出莲花。

9. 湖北的（参用汉阳，夏口）

一根葱的耳挖倒插在青丝发际；唇红牙白，真赛过樱桃糯米；上身穿着绦罗的衫子；下身穿着纱裙；漂白的袜头，配着红绦小鞋，一是栀子，一是梅花。

10. 湖南的（沅江流域）

黄橙橙的扁簪，耳挖，都是金的；头发是红头绳儿紧紧扎着；耳上挂着金的耳环；手上戴着金镯头，也是四两八钱重的

(和陕西银镯的重量相等);指上戴着金指甲,配着金戒指,金人一般真是华贵极了;穿的满撒菊花的缎子背心,绣牡丹花的红绸裙子,和扎满了花的红绸鞋。

11. 南阳的

梳着大辫子,青丝般的头发用红丝头绳扎着;鬓角插了一朵海棠;白玉的耳环,戴在两旁;手上戒指是山西式的,带有忽忽拉拉的银铃;身穿月白布的衫子对着莲花;红鞋粉白的高底几鞋尖上的绿缨,走动时颤撒撒的。

12. 绩溪的

脸儿是瓜子样的,黑黑的头发覆着两道眉毛,弯弯的和新月一般,嘴里镶着糯米似的两排银牙。

由以上的观之,可以知北方多穿高底鞋,南方则否,北尚朴素,南多奢靡,此其大较。

婚姻的状态

中国的婚制是父母包办式的,这首歌谣,就是他的小影。一对暮生的男女,从不曾见过一面,两地的怀想定是少不了的。此歌决不是出自男子所作,大都是年长的妇女替儿童描写想象中未婚妻的作品,一方给儿童一个婚姻的观念,一方发舒她们文学的天才,才产生出来的东西;多少还要带一点自况的意味。从这里边可以看到中国人订婚的早,像说小儿童(南阳),小花孩(河北),小相公(汉阳),小学生(南京),都可以看得见是很小的年纪;至于说大相公(绩溪),张相公(成都),或者年龄稍长,然而其为预约的婚姻,则仍是一样。并且在这首歌谣里我们可以看见两方不得见面的苦衷,这一个作品,纯从展转反侧睡思梦想中凭空结撰来的。订婚自然是父母代办,结婚也须禀请父母的批准。婚费也要花钱很多,非等年成好了(南通等首),或者卖田,卖地,卖房(三原等首),不能举办。甚而爹娘不答应娶亲,便去寻死上吊(唐县等首),真是可怜极了。

待客的情形

女婿是丈人家的娇客，款待自就要十分注意。待客情形，以陕西，山西，河南，四川为周到，都有四个菜碟，酒和茶，烟的应酬。京兆、直隶、山东，只有茶、酒招待，不预备菜了。湖北，湖南却又格外排场，一桌摆了十二个菜碟，并且讲究什么清茶，红茶，粗茶，细茶。从待客的情形也可以看见北方的朴实，南方的奢华。我们看了这一首中招待的时候，男女可以互相拉扯，可以让座，劝酒递茶。虽是作者的滑稽态度，故意这样开玩笑，然而也足见男女可以公开交际，在民众社会里早已有这种思想。南京一系无招待一节，大概是传说的脱漏。

器用的一斑

乌木筷子，只是北方的直隶（武清）、陕西有他；河南北用的桌子有黑漆红漆两种，成都、汉阳，都用红漆的，陕西、赵县，都用红油的，武清用的八仙桌子；坐的家具汉阳、泰安是椅子，唐县、完县便在炕上，上面又放着炕桌，这又是北方的特产，南方绝没有的。铜山搬板凳让客，不用椅子，也是一种习惯了。南京、合肥一带的船，便又是南方沿江的特产。我们在一首歌谣中，稍一留心，就可以感到各地器用，有这样的不同。现在再把关子衣、食、住和出产的各方面，也分别列下，以见一斑。

衣料及用品

绫、罗、纱、缎（夏口），月白缎，青缎（北京），绸（长山等），双蓝布（河北），月白布（南阳），淀粉，头油（南京等），官粉（京兆等），红丝头绳（南阳等），翠花（南京等），木底子，绿丝带子（长山等）。

首 饰

金：金簪子（南京），金扁簪，金耳挖，金耳环（晋城等），金钗头（一对四两八钱），金戒指，金指甲（沅陵），镀金耳抹（长山）。

银：银指甲（南京），一根葱的耳挖（夏口），八宝耳环（成都），银戒指（带铃）（南阳），银镯子，银筒箍（珙琅花的）（陕西）。

玉：洋钻手圈，玉耳挖（南京），白玉耳环（南阳）。

饮食物

清茶，红茶（夏口），油茶（芷江），茶，烟（晋城等），酒（河北等），糯米粿子（南阳），面疙瘩（武清），香椿，豆芽菜（铜山）。

房舍

绣楼（南阳），客厅（南宫），书房（武清），马棚（莱芜）。

家畜

驴、骡（陕西），马（各地），大黄狗（唐县），白马（南阳等）。

花木

栀子花（汉阳），牡丹（沅陵等），梅花（夏口等），蝶，菊（南京等），莲（汉阳等），海棠，丁香（晋城等）。

（乙）方言

由分地整理之结果，可以知语言的变迁与歌谣有同样的关系。按歌谣的传布情形，绘出地图，便也是方言地图的蓝本；因为甲地和乙地的歌谣相同，就是甲乙两地语言相通的证据；歌谣不同，也可以说就是语言不通。福建、浙江、广东的语言，和南北两大官话区的语言特别不同，所以这一首歌谣，虽游遍了十二个省区，竟不曾跑到他们那边。并且那边各种的歌谣，也和内地迥异。这只是零星的感触，不曾作切实的研究，将来把各地完全整理出来，按着歌谣流传的路道，去寻找语言变迁的踪迹，一定容易许多。这样看来，歌谣又是方言的顶可靠而且有价值的参考材料了。一山相隔，歌谣便自不同，一水相通，歌谣便可传布，

就这一首中，已经可以窥见，以后我们只努力的采辑歌谣，同时就是调查方言的根本大计了。以下分列词汇，方音两项，以见歌谣这块矿地的宝藏丰富。只这一点材料，是不足供研究方言者之参考的。

词 汇

一首歌谣既可以通行十二个省区，他的内容一定含有多量的官话分子，同时方言自然要减少。本题的四十五首中，词汇，语法，都没有很多的差异，故欲在歌谣中采集词汇，仍以异样的歌谣为好。像此歌中的丈人，丈母，爹，妈四个名词，几乎到处一样。只有合肥把丈母改称丈婆，北京加上一个娘字，格外表示亲热。南京和陕西有称妈为娘的，合肥又称妈妈，这也南北一样，不足为奇。至于大姨子，小姨子，大舅子，二舅子也是南北的通称。独独对于妻兄弟的妻的称呼，稍稍有点不同：

三原称大嫂子，又称大舅媳妇；江华称舅嫂；铜山称大妗子；汉阳称舅妈；

第一个是直接的称呼，第二、三是对他人述说的称呼，第四、五是称以晚辈（本人的儿子）的称呼，这也是各处都讲得通的。至于称未婚妻说“他”，各处一样，我们家乡（南阳）就是结婚以后，男女对人谈到丈夫或妻子，仍然互用一个“他”字作代名词，别人听了立时可以会意这个他是何人了。至于小大姐（南阳），小奴家（河北），小冤家（南通），我以为他们都是小说化的代名，恐不足成为一种方言。其余如三原说女子打扮得好看叫“俊”，南阳的作乐人叫“鼓手”，只是为文太少不足以作比较。够有很多的方言，像：

北方的娶（三原），是南方的接（成都），讨（绩溪）。

北方的说（陕西），是南方的讲（南京）。

北方的娃（河北），是南方的籽（夏口）。

两两相比，便有趣味了。

拼合的词是北方语言的特色。不要拼为ㄅㄠ，不用拼为ㄅㄨ，怎么拼为ㄆㄩ，像南阳一首里的：

绣楼ㄉ-ㄩ，原注：ㄉ-ㄩ，底下也。

底下二字拼合成ㄉ-ㄩ，上一字取其声，下一字取其韵，这是急读自然的拼合。我疑心反切的起源，必是由这种拼合词上发明出来的。

最怪者是河北直隶间的读音，竟把声母读掉，只读他的韵母，宁晋一首中

丈人ㄩ ㄩ就当作家字用。

骑ㄩ毛驴 ㄩ就当作上字用。

是把家字的ㄐ-母，上字的ㄑ母省去，恐怕这别无理由，只是语言中的一种惰性罢？

方音 这一首歌谣的主要句子是“看见她”，“丈人家”，所以a韵便成了主干，没一首不受他支配的。其次像拉，马，牙，发，茶，话等等都是重要分子，所以a韵用字独多，总计这四十五首中不同的韵字有：

他（她），家，拉，马，牙，发，花，挂，下，呀，甲，八，抹（ma），茶，话，角（chia），差，罢，芽，拿，褂，挖（cha），扎，疸，掐（chia），煞，刮，把，么（ma），车（ch'a），擦（ts'a），揸（cha），《ㄩ，娃，岔，三（sa），两（lia），沙，洼，傻，抹（ch'ia），巴，籽，喳，蹉。

以上恰恰也是四十五个不同的字，把平上去入四声，混在一起。四声的应该废弃，是无疑问的！从此首歌谣看来，更可为废除四声的运动者，加上一个理由。因为无论你在纸片上说得怎样的天花乱坠，分得怎样的严密周详，总当不了应用时混在一起的便利。人声到了北方都会变作平声；上声、去声也是随地而不同的。空谈四声，五声，八声，九声……岂奈应用时候，只图便利，并不管他是不是一声，足见四声在民众文艺中是不成问题

的。这一首顶常用的韵脚像家，马，话，拉四字，就已经备具了四声，其余更不必说了。再列表以明之：

平声 家花呀车娃茶芽牙拿沙洼差麻他（歌）

上声 马把傻下（马）罢（蟹）

去声 话褂挂（卦）

入声 拉（合）角（觉）甲抹掐（洽）煞扎刮八（黠）

由一首歌谣的用韵，可以打破前此声韵学者想要大一统全国声韵的迷梦，也可以作废弃四声，研究今韵的参考。以下再分述南北两系的变韵：

变韵多在第一段和第五段，因为这两段一后一前，容易改换他韵。

第一段的变韵：

南系(1) en 生跟（南京）明人（丰城）分生人（北地？）

(2) o 呵母（南京乙）河婆（合肥）

(3) u 土浦母（清江）

北系(1) ung 红龙东（武清）

(2) ong 方阳（高阳）上让（莱芜）

第五段的变韵：

南系 (1) i 米你（涟水）

北系 (2) ar 衫尖烟（宁晋）

由此可以窥见南北两系韵的趋势的一斑。北地一首，采自外人，颇疑其非北产，或系传自北居的南人？考此首的内容和丹徒很近，他的变韵也带南系色彩，把附 ng 的生字夹在附 n 的分、人两韵中间，易 ng 为 n，恰是南系读法，又有南京丰城为证，故列入南系。北系的衫尖烟三韵，自黄河以北直豫之间，多不能发 an，遇见他就变为 a（参看本刊三三号方音问题林县音），我曾检张莘先生的宁晋歌谣集，凡 an 韵皆注一小 r 字于右上方，是 an 读为 ar，如三，点，钱字皆有，这衫尖烟三字既然事属一

律，怕也未便独异罢？原稿已还，无从对证，这大半是被抄录人删去了的。由上列变韵的结果，最显著的，有两个要点：（1）本韵 a 是开韵，南系变为 o ， u ， en 是趋于合；北系变为 ang ， ar ，是仍保存着开势；此歌产自北方而主韵是 a ，可证北音多开，南音多合。（2）附声问题，南附舌前，北附舌后，可证北音趋后，南音趋前。最奇的是北方呼小儿曰娃 wa （河北），南方呼小儿曰好 ia （夏口），同是一种复韵，同是与 a 韵结合，而一自舌后（ ua ），一自舌前（ ia ），更可见舌的常态，也因地不同了。

南系 韵多合口，舌体趋前。

（1）凡 ng 变为 n ，由舌后附声变为舌前。

（2）有 o ， u 韵，较 a 为合。

（3）有 i 韵，为舌前平伸之韵。

北系 韵多开口，舌体趋后。

（1） a 为主韵。

（2）附 r 声的特色。

（3）附 ng 声，有欽（ eng ），有侈（ ang ），皆为舌后附声之韵。

（丙）文 艺

文艺是一种天才的表现，歌谣虽寥寥短章，但皆出自民俗文学家的锦心绣口；北方的悲壮淳朴，南方的靡丽浮华，也和一般文学有同样的趋势。明明一首歌谣，到过一处，经一处民俗文学的洗礼，便另换一种风趣。到水国就撑红船，在陆地便骑白马，因物起兴，与下文都有叶和烘托之妙。即如完县一首，生生把一篇“姑娘吊孝”联缀一起，末后便不得不藉“吊死”一事作为引线，具见这位无名作家的匠心了。至于其间有字句前后阙佚的，不是采辑时的脱误，便是传说者的忘失，原不足为全篇病的。分论各段如下：

第一段 这段“因物起兴”，可以说是一篇的帽子，恰像诗中的兴体“先言他物以引其所咏之词”，并且也同下段有呼应的关系，陕西的燕雀燕，正是骑马时所见之景；北地的爬草根，武清的太阳出来，都有闲逸之致；沙柳沙，砂糖沙，拉里拉数首，恐只是一种拟声，并无意义。若强从文字索解，反失了本来面目。借这一段加入本处地名的，像清江浦，完县，也算一个新的花样。夏口，江华的卖花，南京，合肥的撑船，北部大多数的骑马，皆是为唤起第二段之故，用他作个引线，结构不能说不巧妙了。

第二段 这一段叙的是“到丈人家”，按习俗没过门的女婿是不能走岳家的。三原，晋城，都借端说是赛跑，但晋城一首，已是有意往丈人家了。其余如北京的一跑跑到；南阳的一放放到；河北的一走走到；绩溪的一骑骑到；武清的一逛逛到；成都的一踏踏到；便有点听其自然的意味，所以这一类的说法最多，到丈人家只在有心无心之间，真是传神之笔了。说一直走到的必是传说的变化，已失了女婿的身分。河北（甲）简直一口道破说“没过门女婿怎进家”，又觉太老实，终是含蓄为好。最妙的是晋城（甲）有“撒开鞭，跑了马……”三句，更见得不是自己不害羞愿去的，只是马儿跑开一跑便跑到的，表现得身分何等高尚。

第三段 “招待情形”，是一个应有的过节。因为要没人招待，未曾过门的女婿怎能找得到岳家？又何从看见他的未婚妻？并且也无从描写丈人家款待女婿的亲热了。说这个扯那个拉，正是表示一方不好意思前去，一方却又殷勤招待，所以拉拉扯扯才到她家。河北（乙）的“羞羞答答”颇极形容之妙。至于让坐，让茶，让烟，让酒，摆菜碟都不过渲染热闹而已。南京一系十之九无此段，说了到丈人家，丈人丈母不在家，便接着“看见她”了。这虽是传说的遗漏，却也还讲得过去。

第四段 “看见她了”这段应分两个小节：一是怎样会看见

的？二是容貌妆束如何？看见她要有机会，不可开门见山那样的简单，也同第二段无意的到丈人家，第三段强被拉到家里是一样的。所以看的机会，多是隔着竹帘，玻璃，窗棂，门帘，格子眼等等，或是有情的风儿给他摆开门帘，刮开门帘才看见的。莱芜的一首“东南风，西北刮，刮开门帘看见她”最好，不但说得毫无痕迹，并且叙述也有条理，不像“东风刷，西风刮”那样的忙乱，可称作者心细如发。长山的“上窗户棂上去拴马”，南阳的“鞭子没处挂，挂在小姐绣楼勾丫”，才达到偷看她一眼的目的，这也还罢了。独独赵县的自己把门帘掀开，宁晋的自己把门帘撩开，丹徒一带的自己把房门推开，都未免太不客气。艺术上比前者已经差一等了。尤其细致的是汉阳（乙）“不是舅妈便是他”，束鹿“穿红裤的是大姨子，穿绿裤的就是她”，别处都不曾注意到这点。因为既未过门，不曾会面，岂能一眼瞧见，便可以认定是“她”？除非岳家只有一女，或者大小姨子都出来招待，家中只留着“她”一个人。这两首特别注意这一点，可谓独具慧眼。只可惜如此说法，都不宜再有下文，也是这两首缺第五段的一个原因。第二层，各地的作者要画出一个地方的美女子来，有画头的，有画手脚的，有画衣饰的，在“风俗”项下“女子的妆束”中已经列出，读者一加比较便可见何处写得逼真，何处写得模糊了，这里不再絮述。

第五段 这一段是本题的一个结论，因为到丈人家，看见了她生长得那样美丽，所以归结到“非娶不可”。不过娶妻要遵守那“必告父母”的古礼，所以差不多都须禀明爹妈，这是普通的现象。有些只向妈妈讲，有的先对爹妈夸一夸，他自己最后的决心，便是卖田，卖地，卖房也要娶她。河北（乙）一类，末尾用莲蓬莲花作比喻，从反面逼出非娶不可的理由，更是别开生面的。唐县的说不娶便自缢，莱芜的说不娶便害煞相思病，都不免下乘。

威海卫（甲）后边忽然变卦，娶回的不是她了，脚大面丑一脸疤拉，于是发誓宁打一辈子光棍也不要她了；莱阳一首更奇，他到岳家便发现了未婚妻丑陋不堪，头不是头，脚不是脚，回家告给爹妈说“打十辈子光棍也不要她”了。人家明明说好，他偏说不好；人家非娶不可，他偏发誓不要，本是一个来源，翻了案，便完全不同。从此足见歌谣的变化，真个是千奇百怪不可捉摸了。

（原载《歌谣周刊》第63～64号，1924年10月12～19日）

◎ 刘经庵

歌谣与妇女^①

刘经庵，男，河南卫辉人。中国民俗学运动早期参加者。代表作有《歌谣与妇女》，主编有《中国俗文学论文汇编》。

一 绪 论

歌谣是民众文艺的极好的材料，但这样的材料，是谁造成的？据作者的观察，多半是由妇女们造成的。歌谣是民俗学的主要的分子。但所谓一般民俗，以关乎哪一部分的为最多呢？据作者调查所得，多半是讨论妇女问题的。不知研究歌谣的诸君，亦以此说为然否？

民众的文艺，要推《诗经》为最古的了，只可惜为一般的腐儒，瞎去附会，胡自杜撰，本来是一部很好的道情的平民文学书，给他们弄成称扬什么后妃之德，文王之化的颂赞文了。因之与《诗经》有同等价值的歌谣，不蒙他们的青睐；因为在歌谣里

① 《歌谣与妇女》是中国近现代歌谣研究的代表作。全书的基本体例是，每个小节的前半部分是作者的研究与评述，后半部分则罗列相关歌谣。因篇幅过长，引用时只截取了其中的研究部分。——本丛书编者注

并找不到什么后妃之德，与文王之化来。所以歌谣被埋没了二千多年，不曾见重于世。唉！他们竟不知古来的《诗经》，原是当日的歌谣；他们泥古之弊，一至斯极，真堪一叹！

我尝想文学的作物，多是由于情感的冲动而生，富于情感的人，受了外界的刺激时，他的情感冲动于中，精神遂反乎其常；无论他是喜极，是悲极，总要把他发泄出来，然后才觉得痛快。这正所谓“不吐不快”，《毛诗·序》所谓“情动于中，而形于言，言之不足，故嗟叹之，嗟叹之不足，故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也”。所以无论文人学士，村妇野老，当他们的情感激动得顶利害时，便要设法把他发泄出来，什么时候情感不平复了，便什么时候不快活。文人学士，固然可以用笔达意，而村妇野老，亦可藉口诉情。韩愈的《祭十二郎文》，李密的《陈情表》，固然用笔写的很好；而刘邦用口吟的《大风歌》，项羽唱的《垓下歌》，其情致哀婉，意趣高超，亦何亚乎他们？所以文学的作品好不好，不在乎作家文不文，全在乎作家的情感富不富。情感富，虽村妇野老，亦可有好的作品；无情感，即文人学士，亦是满纸胡诌。

妇女是自古多情者，她们不但富于爱情，——拜伦（Byron）谓“爱情是妇女的生命”——亦具有妒情的；且她们好以感情用事，她们易受外界的激刺，亦易有所反应，因之文学的作品，贡献的机会比较多些；所以歌谣的作家，多半是妇女们。我们知道天所赋予妇女的文学的天才，并不亚于男子，不过她们久为男子所征服，没有好好的发展罢了。但是她们富有情感，文学的天才，未曾湮没，遇有所触，可随时而发，把潜伏的天才，自然的流露出来。她们既久为男子所征服，没有受教育的机会，只有日居深闺，过那干燥的、寂寞的生活了。她们因为寂寞无聊，就信口吟哦些歌谣，来排解自己的忧闷。她们所歌唱出来的，虽有些是无甚意义，但有许多是关乎民情的，是表现她们的心理的。更

是有些妇女们，受公婆的虐待，妯娌和姑嫂间的诽谤，以及婚姻的不满意，她们满腹的冤屈，向谁诉去？她们既不会像文人作什么离骚的词，断肠的诗，所以“就不平则鸣”，把自己的痛苦，放情而歌的唱叫出来了。若是我们拿艺术的眼光，来批评她们的作品乃是人生的艺术观，不是唯美的艺术观。因为她们的歌谣是哭的叫的，不是歌的笑的，是在呼诉人生之苦，不是在颂赞自然之美，是为人生问题中某项目的而做的，不是为歌谣而做歌谣的。当她们信口歌唱时，并不讲什么规律，亦不限什么字句，——她们讲亦不懂，所以不被限制——心里有什么，便唱什么，意思唱完，亦就停止，毫不讳避。这大概因为没有受过多大的腐儒们的礼教的薰冶，所以思想较为自由，不像曹大家等作什么《女诫》一类的书，来戕害她们自己的苦姊妹们。因为她们不会咬文嚼字，矫揉造作，只是用白描的手段，质朴的、逼真的去说，所以歌唱出来的，不但趣味浓厚，真切活泼，而且很自然，很能动听。至于文人学士，他们每日在文字中讨生活，什么文呵，赋呵，闹个不休，是不屑为此的。其余一般的人呢，因为生计所迫，终日劳碌，亦无暇顾此；所以歌谣的贡献，多半是妇女们。这样看来，我们若说妇女是歌谣的母亲，歌谣的大师，亦不算太过罢。

研究《诗经》的人，不但知道《诗经》是古来的平民的文学书，亦是一部讨论妇女问题的书。据谢晋青先生的《诗经之女性的研究》的研究，十五国风，存诗一百六十篇，有关妇女问题的，竟占八十五篇之多。歌谣既与《诗经》有同等的价值，那末歌谣中关乎妇女问题的，当然亦是不少。不惟不少，恐怕比《诗经》上还要多些；因为当《诗经》时代，人民没有受多大的礼教毒，思想颇为自由，尚且有那末多的妇女问题发生，何况秦汉以后，思想不能自由，人民大受礼教的束缚，妇女在社会中的地位，日见低下，关乎妇女的不幸事，发生的怎能少呢？或者问：

“关乎妇女的问题，既日见增多，为什么没有早惹起人们的注意？”在我看这有两个原因：（1）自史官到民间采风问俗之事中止后，民间的痛苦，在上者莫由得知，所以妇女们的不幸事，只有她们“哑巴吃黄连”似的忍受了。（2）秦汉以后，女权日衰，到了宋朝，尤加甚焉，男子对于女子几完全视为他们的所有物，爱怎么虐待，就怎么虐待，女子毫无敌抗之可言，只有自悔不该生为女儿身罢了。前者，政府不关心民间的痛苦，后者，妇女的痛苦，她们以为命该如此；所以二千余年的妇女问题，不曾惹起人们的注意。但是她们对于逆来顺受，总有时是不甘心的。她们虽不能像近今一般有学识的妇女，作什么女权运动，和妇女参政等有规模的组织；可是她们的情感是未曾死的，还有一副脑筋，一张嘴巴，自己编几句韵语，唱几首歌谣，来申诉自家的痛苦，人们注意不注意，并未曾想到。有时她们在月光之下，同排着纺花车儿，一面纺她们的棉花，一面唱和她们的歌儿。有时在垅亩之中，同拿着镰刀儿，一面割她们的谷禾，一面诉告她们各自的痛苦。这可怜的微吟，无力的呼告，直到近来才打动人们的耳鼓，去研究她们的问题了。

关乎妇女问题最多的，恐怕就是中国的家庭了。中国的家庭，向来是主张大家族制的，妯娌与姑嫂间的倾轧，婆媳与夫妇间的不和，随处皆是，无家不有。俗说：“谁家的烟囱不冒烟？”真是一点不错。唉！中国家庭之腐败，可算糟到极点了！要知道家庭的腐败，就是妇女们的不幸，因为妇女总是幸福之牺牲者。中国歌谣关乎妇女问题之多，恐怕就是中国家庭不良之明证了。有人说，关乎中国妇女问题的歌谣，就是妇女们的《家庭鸣冤录》，《茹痛记》。我以为这话很有点道理，读者不信，请看以下的歌谣，便可见得一斑。

总之：歌谣是民众的文艺，这文艺多半是妇女贡献的，——妇女的文学——，又多半是讨论妇女问题的，——妇女的

问题——。所以我的总论是：歌谣是妇女的文学与妇女的问题。

二 她的父母

各国的妇女在社会中所处的地位，多半是没有男子们高，尤其是中国的妇女在社会中毫无地位之可言。这真是人生不幸而为妇女，更不幸而为中国的妇女了。或者问：“为什么中国的妇女更为不幸，在社会没有她的地位呢？”我想使她成为不幸的妇女，在社会中给人看不起者，并非他人，乃是生她养她的父母！在家庭中，若是父母先看得起她，使她与男子受同等的教育，成为社会有用的人，那怎能兄嫂不厚遇，公婆不亲昵，丈夫不爱护，社会不敬重呢？只可惜父母多以之为“赔钱货”，所以小时叫她在家裹脚，纺棉，推磨，打水；以后长大了，便胡乱的卖给人，或随便的送给人，就算完事，总不肯出钱让她读书的。中国一般的妇女的遭际，大半如是；那末，社会中怎能有她的地位呢？唉！万想不到生她养她的父母，竟会害她以至死地！我们看以下的几首歌谣，便可知中国的父母是如何的待女儿，更可知中国妇女的不幸所由来了。

.....

三 她的媒妁

俗说：“当中无人事不成，”他事如此，婚姻亦然。父母对于女儿虽因轻看而怨恨，而打骂，但至卖送于人时，为顾颜而故，尚少有直接出头者，必有所谓“媒妁之言，”然后才可有成。所以妇女不幸之造成，主因固在父母，而媒妁亦脱不了干系的。要知儿女婚姻，乃人生终身大事，为媒妁者，当如何慎重将事。孰知多半的媒妁，徒以吃喜酒，使礼钱，为他惟一的目的；把两家

的儿女当作把戏似的，任意的玩弄，随便的哄骗。什么时候玩弄的哄骗的成功了，那末，两家儿女的终身大事，就算大错铸成，无可更易。我们知道这样的婚姻，少有满意者，无怪女儿因不敢怨父母，只有恨骂媒妁了。

在我们家乡有句俗话说：“说媒两家亲，——少有相亲爱者——两家不亲骂媒人。——骂者确实不少”。媒人非不知个中情形，但对于人家的恨骂，他觉得是不负责的。看他说的什么“从小给您说的娃娃媒，管您到大合铺不合铺？”——语见下列歌谣——足可见当媒妁的一般心理。却不知就因为他说的是“娃娃媒”，他的罪案才为重大呢。

守独身的女子，在中国的旧社会里是找不到的。这不是她们不愿意守，因为礼所不许，势所不能，好歹总得寻个婆家，老死在娘家的女儿，可说是绝无仅有的。然寻婆家之事，完全得听父母之命，媒妁之言，自己不能选择，惟有任命而已。我想能操纵女儿的婚姻，定其命运者，尚不在父母，乃在乎媒妁。因为媒妁是中间人，好坏与成败，几全在他或她手中。所以女儿有鉴于此，又想到自己的终身，辄有厚着脸皮向媒妁交换什么“花鞋不好管打倒，婆家不好管回来”——语见下列歌谣——的条件，以望得个好婆家的。唉！痴心的女子呵！你妄想了！在中国旧社会里，哪有“婆家不好管回来”之理呢？

.....

四 她的公婆

中国妇女的劫运，第一步，是受父母的轻视；第二步，是受媒妁的哄骗；第三步，便是受公婆的虐待了。我们知道中国的家庭，自古是大家族制的，女子又向来是必须出嫁的；那末，受公婆的虐待，当然是意中的事。——除非公婆早日死去了，可免第

三步的劫运。在我们家乡——旦辉——常说的是给女儿寻婆家，很少有说寻丈夫的。这是可见一般民众对于婚姻中的公婆的重视。似乎是，如果公婆好了，丈夫不好也不要紧的。要知公婆对于儿媳少有相恩爱者，他们以为儿媳是用金钱买来的，乃是全家人的公仆。不惟公婆有权呼唤，就是姑叔亦可役使的。中国当父母的，大概都有一种谬误的看法，以为娶儿媳是为事奉自己娶的，不是为帮助儿子娶的。所以父母无论如何虐待儿媳，他的儿子是不敢为妻子说话的，不但不敢说什么，反过来还得责备她不会善事父母。甚而言之，父母要想出媳，儿子虽不愿，亦得勉强涕从的——汉朝的民歌《孔雀东南飞》，便是个好例。——这样看来，妇女不幸而遇到恶的公婆，除被出是不能回来的，不然，那只有耐着性，忍着气，慢慢的等待了。

大概压力大者，其反动力亦大。公婆的威严，使的太十足了，儿媳总有时要起革命的。开初是无声的革命，只是在暗地里咒骂，盼望公婆早日死去——对于婆母更甚。——后来咒骂的因不见效，便至明白的动起武力来，要演流血的革命了。我们看下列歌谣中，所歌的儿媳与公婆打骂的事，足见家庭革命的情形，是非常的紧张了。在一般人看儿媳与婆婆打骂，尚不算希奇，和公公打骂，简直是少见的。因为年纪轻轻的小媳妇儿，竟和当家的老头儿打起交手仗来，这一定是个无廉耻的泼妇了。唉！他们哪里知道她是个反对家庭专制的女革命家呢？

.....

五 她的小姑

大概中国为婆母者，对于儿媳与女儿，常是两般看待——女儿是金枝玉叶，儿媳是一钱不值。——别的地方的情形，我不晓得。我们家乡的老太婆，他们在一块儿闲谈时，我们在远处望

着，不必听她们谈的是什麼，只见她一会拿拐棍画圈儿在地上，又一会拿拐棍砰砰的捣地，那我们便明白画圈儿的，是说她的女儿如何如何的好，砰砰捣地的，是说她的儿媳如何如何的坏。她对于女儿和儿媳的心理，在拐棍上即可看出来了。所以妇女到在婆家，除好好的事奉公婆外，还得好好的对付小姑；不然，把小姑得罪了，她的婆母总是偏向小姑，而道自己不然的。我看大半的婆母打骂儿媳，未必都是因为儿媳得罪了她，多是因为小姑恃有奥援，排斥其嫂，在内中多方陷害的原故。且小姑对于她嫂的一举一动，都在监视中，惟恐她嫂有偷窃的行为。这样看来，小姑一方面是她母亲的爪牙，一方面是她嫂子的监视者。唉！嫁到这样的家庭状况之下的妇女，能不“跋前疐后，动辄得咎”么？

.....

六 她的兄嫂

姑嫂之间，互相诟谇，在中国家庭中，是到处皆然的。其故固在小姑有时不明事理，藉母势以欺压其嫂；然亦半在为人嫂者，不知大义，因私心而怨恨小姑。如嫌恨小姑在家不做活啊，嫉妒小姑衣食比自家好啊，这都是未受教育的妇女们所容受不下的。所以小姑在家，好似她眼中的钉一般，什么时候小姑出嫁了，那才觉得痛快。因此，小姑在家，常有遭其兄嫂恨骂的，甚至有因父母的早亡，兄嫂急于要她早嫁，便随便的给她说个婆家，以致失意终身的。至于归宁父母，那自然亦是兄嫂所不欢迎的。——不过哥哥总比嫂嫂好些——唉！可怜为女儿者，在家时不但受父母的轻视，还受兄嫂的恨骂；出嫁后不但受公婆的虐待，还受小姑的监视；有时回到娘家来看看，兄嫂又以“闭门羹”待之。这真是上天无路，入地无门，惟有忍辱受怨之一途

了！

姑嫂不和，固所在多有，然亦间有很相和善者。我们看歌谣中所咏的“贤良嫂”，即可见其一斑，不过所谓贤良者，是很少很少的罢了。

……

七 她的丈夫

守独身的女子，在中国是很少见的。这是因为在家既常受父母的轻视，兄嫂的嫌骂，自己又不能经济独立，维持生活；所以就不能在娘家长久的住着，过她那处女的生活了。——有之，除非出家当尼姑去，不过这是很少的。——中国的女子，既然必须嫁人，然则结婚之手续，与所嫁之人，究竟如何呢？我们知道中国旧式的婚姻，向来是听父母之命，凭媒妁之言而成的。女儿闻知与否，同意与否，简直不成问题；只要媒妁说好，父母喜欢就得了。至于将来的不满意，全是命该如此，亦不能埋怨旁人的。在我们家乡所说的：“嫁狗随狗走，嫁鸡随鸡飞，”云南歌谣说的：“姑娘菜子命，一切姻缘前生订。随地滚：滚在豆上就吃豆，滚在肉上就吃肉。”就是这般意思。

闽南有歌云：“淡粟好唉没好筛，父母主婚俺不知，生时日月送去了，溪水流去没流来！”婚姻既然由父母给自己专断的包办了，那只有安坐闺中，等候着吉期——凶期？——来临，叫人家抬去而已。因为事前，自己未曾闻知，丈夫性情如何，一点也不晓得；所以一般女儿每逢出闺时，小心儿总是辘辘的忐忑个不住。以为这次到在人家，还不知自己的命运如何呢，命运好，或者可碰到一个如意的郎君；不好呢，那只有“哑吧吃黄连”，吃苦终身了。无怪乎每逢花轿落在门前，炮声响时，不是把姑娘震得啼哭，便要吓了一跳。江苏有歌云：“开開箱，开开柜，大红

褥子大红被。轰，轰，放大炮，姑娘吓一跳。妈妈哭的怀中抱，爸爸带你抱上轿。”这首歌谣，把姑娘出闺时的情形，可说是活活的托现出来了。

上轿了，轿来到人家门前了，已经和素不相识的“他”交拜为夫妇了，终身的大事，于此就算完结了。啊！哪知夜阑人静后，洞房内乃来了一个那么样儿的“他”！唉，以二九年华的妙女，竟配了一个黄口乳臭的小儿；或以美比西施的佳人，竟配了一个丑如猪八戒的蠢夫。这怎能不暗中叫苦，“喂哟我的娘，你怎么给我寻个那样女婿行”呢？“他”年虽小，总有长大之时；貌虽丑，若知爱己，亦尚可告慰。孰知过了些时，“他”荒唐的行为，和粗暴的性情，都一齐发现了。这怎能不“回来喜喜欢欢，回去眼泪汪汪，半哭半呻，叮呤咣啷”呢？丈夫无论如何的荒唐，粗暴，年小，丑陋，在她是不能请求离婚的。——中国只有丈夫可与妻子离婚（所谓休妻，）没有妻子与丈夫离婚的——不但生前不能离异，就是丈夫死去，亦不可改嫁他人的。如果琵琶别抱，就有人要轻视她，说她是失节的妇女了。社会上所流行的什么“饿死事小，失节事大”、“一女不事二夫”的礼教，还有什么“一夜夫妻百夜恩，百夜夫妻似海深”的谬论，层层地束缚她，叫她不得不从一而终。唉，中国可怜的妇女，在此等状况下讨生活的，尚不知有多少呢。

……

八 她的儿子

妇女的三从——未嫁从父，既嫁从夫，夫死从子。——我们由歌谣中已经看得出从父从夫的实况了，今再试看一看夫死从子如之何。中国自古是重孝道的，当未嫁时，虽曾受父母的轻视，既嫁后，又受丈夫的打骂，若是养得儿子，总可望之孝养以慰余

年的。所以中国的妇女多有青年亡夫，而终身守子不嫁者，此固因礼教使之如此——守节——亦实因将来有所指望而然的。哪知含辛茹苦的，把儿子熬大成人后，竟至“娶了媳妇忘了娘”呢？我们看以“娶了媳妇忘了娘”为母题的这首歌谣之普遍，足可知中国妇女的“夫死从子”的失败了。

或有人说：“歌谣中所咏的‘忤逆子’，完全是因为中国素重孝亲之道，而不重夫妇之爱的缘故。歌谣中所云，若移之西国，就不算一回什么事了。要知孝思与爱情常是冲突的，顾乎此必失乎彼，二者不能得兼。我们受过新思潮的洗礼的人，不能以‘忤逆子’加罪于爱妻之人的。”此说固为有理，不过我想西人虽重视夫妇之爱，亦并非不顾念其母，自有他敬母之道，今中国歌谣中所咏的“忤逆子”，乃是“娶了媳妇忘了娘，把娘背在山沟里，把媳妇背在炕头上”之人。这是我们不能不反对，而且深为夫死从子的妇女们所痛惜的！

……

九 她的舅母与继母

妇女一生的历程：是受父母的轻视，兄嫂的嫌忌，媒妁的欺诈，公婆的虐待，小姑的诽谤，以及丈夫的打骂，儿子的忤逆。这种种的苦况，已经就够受了，不幸除此灾厄之外，有些妇女因为幼时家贫，又常在外祖母家受舅母的恨恶；甚而因幼年丧母，以致受继母的磨折。这样的不幸的妇女，真可配为“十全苦人”了。

歌谣中关乎舅母与继母的歌，有共同的一个特点，叫我们很容易看到的，就是儿童们眼中的舅母是不亲的，继母是不好的。不但一县的儿童是如此的看法，就是一省，甚而至于全国的儿童，亦莫不如此。这很可看出中国的舅母与继母如何待她们的

外甥——女——与前房的子女了。我常想儿童是天真烂漫，活泼可爱的，为什么当舅母与继母的竟不疼爱她们？这虽有点血统的关系的，舅母在“三不亲”之列（在我的家乡有“三亲，”“三不亲”之说，“三亲”舅父，姑母，姨母，“三不亲”姑父，姨父，舅的媳妇——舅母——），继母以前子为非己出。然而她们如果受了教育，对于外甥——女——与前房女子，未必就动辄冷眼看待，或打骂磨折罢。

据我个人看来，歌谣中的材料，最饶有文学风趣，而且感人最为深刻者，莫过于儿童们所咏的舅母与继母的歌了。这大概因为她们的天真未失，心里有什么，就说什么，毫无假气，赤裸裸的说来，很有自然的美的。咏舅母的歌，是愤懑怨怼的；咏继母的歌，是悲惨沉痛的。这大概因为前者有母可亲，虽舅母见嫌，还可回家依恋母怀，去讨亲母的爱，所以虽一时愤懑，但总不十分沉痛。后者生母已矣，谁见儿亲？虽有亲父亦因后母而变为后父了。大地茫茫，何处是儿避难之所？欲依生母，只有相见泉下；不然，出入庭闼，焉能逃脱乎继母之磨折。唉！天下最苦之人，莫过于幼而无母了。

.....

十 她的情人

从上边歌谣中，我们已经看得出中国一般妇女的生活，不但在物质方面，得不到什么愉快，就是精神方面，——两性的爱——亦是得不到什么安慰呵。若是物质方面受些痛苦，精神方面得些安慰，亦总算有点人生的乐趣。岂知有许多粗暴的男子，不知体爱妇女。高兴时，如玩物似的看待他的妻子；不高兴时，便把她撇在空闺里，自己去寻花问柳了；甚而弃旧恋新，再寻个小老婆，不闻问她的事了。然而他们贼心胆虚，只

是放心不下，惟恐她不甘寂寞，亦另寻爱人。所以又拿什么“饿死事小，失节事大”，什么“一女不事二夫”，来胁迫她，叫她死心塌地的，过那空闺寂寞活守寡的生活。唉！中国妇女受这样待遇的，尚不知有多少人呢。要知道人是有情感的动物，尤其是妇女以爱情为她的生命——语见拜伦诗。大凡情不得其平时，总是要发泄出来的；爱不见悦于夫时，总是喜欢有人爱她的。人虽关得住，情是关不住的，遇有机缘，即可脱颖而出。因为感情的冲动是不讲理性的，什么“贞节”，什么“旌表”，都是禁不得她与情人要好的。我想妇女最愉快的生活，莫过于去幽会她的情人了，虽有时会不到，以歌咏怀之，亦是乐趣洋洋的；甚而为情人挨了打骂，心里亦是愉快的。唉，可怜的妇女，幸有情人爱惜她，慰安她，使她的精神不感受寂寞。不然，她一生的生活真是人间地狱了，读者，不要误会我赞成妇女偷汉的生活，我是很不赞成的。不过我们在要诽谤她们的偷汉以前，要先诽谤男子的嫖娼与娶妾，如果妇女偷汉，就算淫妇，那末，男子嫖娼与娶妾，当然亦是淫徒了。不然，我们亦何独怪乎妇女呢？

恋爱是神圣的，爱情是不灭的；无论男女，结识了爱人，总要有恋爱的歌——情歌——来表示他们的爱慕之情，这一则可以诉自己的心怀，一则可以求情人的怜爱，是最快活不过的事。至情歌之发生，多是在两方情感最兴奋，最热烈的时候，自然流露出来的。因其情感真实，所以满意的恋爱，歌中当然满含着愉快，失意的恋爱，歌中当然充满了血泪。所以就文艺而论，歌谣中的情歌，是男女们赤裸裸地把彼此恋爱的心情，真挚的，自然的，放情而歌唱出来的。较之一般文人作的什么闺怨哪，什么春思哪，要高尚多了。

……

十 · 其 他

歌谣不惟是平民文学的极好的材料，亦是民俗学的主要的分子，因为他的发生，不是凭空起的，是由社会中各种问题的反应，激刺人们的心灵，曾经过深刻的感受与批评，而后不自觉的歌唱出来的。这样看来，歌谣乃是社会的写照，换言之，亦就是研究社会问题的一种工具。不过社会问题是很复杂的，今因限于范围，只就关乎妇女方面者，除上边已经研究过的，再继续着而讨论其他。

关乎妇女的问题，我们从上边歌谣中已知其社会中的地位，和日常的生活的大概了。此外如一般男女对于婚姻问题的观念，所谓男大当娶，女大当嫁，在社会中是否有如此的情形？男子理想中的妻子，是个怎样的佳人？女子心目中的丈夫，是个怎样的郎君？当婚嫁时，男家的新婚和女家的于归，其前后的情形如何？女子出闺后，亦想她的娘家否？——这都可以由歌谣中看得出的。至于多妻的家庭，好吃懒做的妇女，怕老婆的丈夫，妇女的独身思想，和她的妆饰，以及姐夫与小姨，姊妹与妯娌的情形，凡所咏于歌谣者，几乎都是社会一般人的代表思想与见解。看了歌谣，就可以知其当时当地的民俗如何了。古的政府，为要周遍的知道民间的风俗，所以有派史官到民间调查歌谣之举——所谓采风者是——。只可惜自周室衰乱，史官到民间采风问俗中止后，一直到近代，尚少有注意于此者，这实在是一件可痛惜的事啊！

.....

十二 结 论

本书取材，是由四百余首的《河北歌谣》和千余首的《歌

谣》周刊中，选择其与妇女问题最有关系，且有文学价值者而成的。像这样的歌谣，计得三百八十六首。就是：

她的父母——一七首
 她的媒妁——一〇首
 她的公婆——二〇首
 她的小姑——一〇首
 她的兄嫂——五〇首
 她的丈夫——四〇首
 她的儿子——二二首
 她的舅母与继母——三〇首
 她的情人——六六首
 其他——一二一首
 合计——三八六首

这三百八十六首，最多的是恋爱歌，其次即是关乎兄嫂和丈夫的歌了。为什么恋爱问题的作品，较其他的多呢？这固因两性问题在人类生活上占最重要的地位；然亦因一般妇女的生活，太苦得不堪了！不但受公婆的虐待，小姑的诽谤，连自己的丈夫亦是动辄打骂的。除了她求别人的怜爱，——情人可得些慰安，享些人生的乐趣，此外谁是她的保护者和慰安者呢？恋爱问题的歌，所以占最多的数目，恐怕就是因为社会的环境所迫而然的。至关于兄嫂和丈夫的歌，我们由其中可知其旧式婚姻的不满意，和大家族同居的黑暗来。此外歌谣中的父母，媒妁，公婆，小姑以及继母与舅母等，都可以从其中看出一部分的民情和风俗。且此类的歌，在各地都有，并不是偶然的；由此，我们可知妇女问题，在中国实是一个普遍的问题，很值得人们的注意了。今试作一二统计表于下：

续 表

类 别	省 别 首 数	河 南	直 隶	山 东	山 西	陕 西	奉 天	四 川	湖 北	湖 南	江 西	安 徽	江 苏	浙 江	云 南	广 西	广 东	福 建	合 计
想象中的未婚妻		二	三	一	一	一		一	一	一	一	一	一						一四
心目中的丈夫		三	二	一					一	二						一	二		一二
多妻的家庭			二				一			一						一			五
怕老婆的丈夫			二	一									一						四
不满人意的妻子		五	一	一						一	一				一				一〇
大脚与小脚的妇女		三	一			一		一		一				一	一				九
妇女的装饰		五	一		一			二											九
妇女的独身思想		一	一									一							三
姊妹与妯娌		四	一						一										六
姐夫与小姨			一						一										二
合 计		四六	二三	六	三	四	一	四	五	八	三	二	三	三	三	三	三	一	一二一

合计前表共三百八十六首，这三百余首歌谣中，虽亦间有文人们作的，但十之八九是由民众产生的，尤其是妇女为产生歌谣的母亲。因为她们在旧礼教，旧习惯之下，受环境的压迫，使她们成为人们的牺牲者；要知作人们的牺牲，按情理是谁都不肯承办的，但是到了虽不甘心，而亦不得不如此的时候，——所谓上天无路，入地无门时——她不平的情感，要如何的悲愤呢？在这个当儿，她所呼诉出来的言语，要如何的沉痛呢？我信有许多的歌谣，是她们感怀自己的身世，悲愤交加，以血泪所歌成的。我们知道文艺的作品，多是放情歌唱出来的，不是强要发表而发表

的。歌谣所以有文艺的价值者，就是在此！由这看来，世之欲研究社会问题，——妇女的问题——和民众文艺者，——妇女的文学——都不可不研究歌谣哪！

（原载《歌谣与妇女》，商务印书馆，1927）

故事诗的起来

胡适（1891～1962），男，字适之，安徽绩溪人。1917年获美国哲学博士学位，回国后历任北京大学哲学系教授、文学院院长、北京大学校长等职。代表作有《白话文学史》、《胡适文存》等。

故事诗（Epic）在中国起来的很迟，这是世界文学史上一个很少见的现象。要解释这个现象，却也不容易。我想，也许是中国古代民族的文学确是仅有风谣与祀神歌，而没有长篇的故事诗，也许是古代本有故事诗，而因为文字的困难，不曾有记录，故不得流传于后代；所流传的仅有短篇的抒情诗。这二说之中，我却倾向于前一说。“三百篇”中如《大雅》之《生民》，如《商颂》之《玄鸟》，都是很可以作故事诗的题目，然而终于没有故事诗出来。可见古代的中国民族是一种朴实而不富于想象力的民族。他们生在温带与寒带之间，天然的供给远没有南方民族的丰厚，他们须要时时对天然奋斗，不能像热带民族那样懒洋洋地睡在棕榈树下白日见鬼，白昼做梦。所以“三百篇”里竟没有神话的遗迹。所有的一点点神话如《生民》、《玄鸟》的感生故事，其中的人物不过是祖宗与上帝而已（《商颂》作于周时，《玄鸟》的神话似是受了姜嫄故事的影响以后仿作的）。所以我们很可以说

中国古代民族没有故事诗，仅有简单的祀神歌与风谣而已。

后来中国文化的疆域渐渐扩大了，南方民族的文学渐渐变成了中国文学的一部分。试把《周南》、《召南》的诗和《楚辞》比较，我们便可以看出汝汉之间的文学和湘沅之间的文学大不相同，便可以看出疆域越往南，文学越带有神话的分子与想象的能力。我们看《离骚》里的许多神的名字——羲和，望舒等——便可以知道南方民族曾有不少的神话。至于这些神话是否取故事诗的形式，这一层我们却无从考证了。

中国统一之后，南方的文学——赋体——成了中国贵族文学的正统的体裁。赋体本可以用作铺叙故事的长诗，但赋体北迁之后，免不了北方民族的朴质风气的制裁，终究“庙堂化”了。起初还有南方文人的《子虚赋》，《大人赋》，表示一点想象的意境，然而终不免要“曲终奏雅”，归到讽谏的路上去。后来的《两京》、《三都》，简直是杂货店的有韵仿单，不成文学了。至于大多数的小赋，自《鹏鸟赋》以至于《别赋》、《恨赋》，竟都走了抒情诗与讽喻诗的路子，离故事诗更远了。

但小百姓是爱听故事又爱说故事的。他们不赋两京，不赋三都。他们有时歌唱恋情，有时发泄苦痛，但平时最爱说故事。《孤儿行》写一个孤儿的故事，《上山采蘼芜》写一家夫妇的故事，也许还算不得纯粹的故事诗，也许只算是叙事的（narrative）讽喻诗。但《日出东南隅》一类的诗，从头到尾只描写一个美貌的女子的故事，全力贯注在说故事，纯然是一篇故事诗了。

绅士阶级的文人受了长久的抒情诗的训练，终于跳不出传统的势力，故只能做有断制，有剪裁的叙事诗，虽然也叙述故事，而主旨在于议论或抒情，并不在于数说故事的本身。注意之点不在于说故事，故终不能产生故事诗。

故事诗的精神全在于说故事：只要怎样把故事说的津津有

味，娓娓动听，不管故事的内容与教训。这种条件是当日的文人阶级所不能承认的。所以纯粹故事诗的产生不在于文人阶级而在于爱听故事又爱说故事的民间。“田家作苦，岁时伏腊，烹羊包羔，斗酒自劳，……酒后耳热，仰天拊缶而歌呜呜”，这才是说故事的环境，这才是弹唱故事诗的环境，这才是产生故事诗的环境。

（原载《白话文学史》，上海新月书店，1928）

◎ 何其芳

论 民 歌

——《陕北民歌选》序

何其芳（1912～1977），男，四川万县人。著名文艺评论家、民间文艺理论家。曾任四川省委宣传部副部长，中国科学院文学所所长。民俗学方面的代表作有《论民歌》、《文学史讨论中的几个问题》等。

—

从高尔基的一篇论文里，我们知道在沙皇的俄国，民间艺人的活动是被禁止的。十七世纪初叶以后，旧俄罗斯的教会和贵族就压迫那些巡游表演的民间艺人，并且命令对于胆敢唱他们的歌的农奴加以无情的鞭打。一直到十九世纪三十年代，还发生过一个铁匠因为唱歌而受鞭打的事件^①。中国的昔日的统治者在这一

① 高尔基的这篇论文叫《论戏剧》。《高尔基文学论集》中有全篇译文；另外，《马克思主义与文艺》和《高尔基与民间文学》（见《高尔基研究年刊》）中都引用了我这里所说的一段。但三种译文有些地方都不相同，所以我这里只略述其大意。对于高尔基的那些文学论文，是应该有很准确的使人可以放心引用的翻译的。

点上也是不谋而合。从北方的秧歌到南方的花鼓戏过去的官厅都总是禁止；有的地方还派人四出捉拿，叫做拿花鼓戏。清朝时候，广西东兰州的州官曾把几个喜欢唱歌的少女捉来脸上涂漆，以示惩戒。但是，当地的歌声并未因此消歇，反而产生了这样一首抗议的歌^①：

天上大星管小星，
地上抚台管军门；
只有知府管知县，
哪个管得唱歌人！

旧俄罗斯的教会和贵族为什么对于民间艺人及其艺术那样深恶痛绝呢？高尔基的那篇论文没有说明，只是提到那些民间艺人歌唱着关于“伟大的叛乱时代”的事件，关于农民暴动的领袖伊凡·波罗特尼可夫和斯忒潘·拉辛的故事。中国的昔日的统治者对于民间戏剧和民间歌曲所加的罪状，则照例是“有伤风化”或者“伤风败俗”。

中国封建社会的历史特别长，中国过去的农民暴动的次数之多，规模之大，为世界各国所没有。然而，除了著名的《水浒》

① 1933年出版的《定县秧歌选》的《绪论》中，搜集者曾经说到“自前清以来……官厅曾经禁止演唱，但始终无效”；《序言》中又说在他们搜集的时候，“县政府以为秧歌有伤风败俗的影响，提议禁止演唱”。1923年出版的《歌谣》第六号和1936年出版的《歌谣》第二卷第十三期，有文章说到“绍兴秧歌的扮演，至于列入禁令”；在山西中部，也是“官厅方面普遍认为秧歌有伤风化，是要禁止的”。黄芝冈在《论花鼓戏的演变》（记得发表在《文哨》杂志上）中说：“湖南在元宵节演唱花鼓戏，地方官照例出示严禁。湖北花鼓戏上街，地方官也时常派人捉拿，湖北人叫拿花鼓戏。”广西东兰州州官漆面惩戒爱歌少女故事，见《广西特种部族歌谣集》中的一篇文章。

的故事而外，其他歌颂历史上的农民暴动的民间文学却极少流传至今。相反地，我所见到的一些民间戏剧中常常混杂着相当大量的封建阶级的思想。比如定县的旧秧歌剧竟至有从二十四孝取材的《郭巨埋子》那一类极端宣扬封建道德的作品^①。但旧社会的统治者仍然觉得它很不“醇正”，常加禁止，这又是为什么呢？我想，这绝不是偶然的，这主要是他们的鼻子嗅出了旧秧歌中仍然散发着劳动人民的粗犷的气息，因而他们不能容忍的缘故。不管封建思想的统治怎样森严，都并不能完全束缚住那些民间艺人。在定县的旧秧歌剧中，一方面有按照封建阶级的教科书编成的对于孝子节妇的表扬，但另一方面却又女儿可以责骂父亲，好女嫁不嫁二夫也还可以争论；一方面出现着所谓清官、员外那样一类人物，但另一方而却又给他们以辛辣的讽刺；甚至在同一个戏里面，一方面写朱元璋还是一个穷人的时候头上有真龙出现，妇女们向他讨封，但另一方面却又一个丫环就敢故意把“龙恩”说成“驴恩”和“牛恩”^②。总之，虽说在今天看来，这种旧秧

① 《定县秧歌选》共载旧秧歌剧四十八篇。根据我看过一遍的印象，里面主题和题材不好以至很不好的约达四分之一，除《郭巨埋子》外，还有《安儿送米》，《丁郎寻父》，《变驴》，《四劝》，《庄周掘坟》等等都是。主题和题材较好的却不过七八篇。

② 女儿可以责骂父母不止一例，但最泼辣的要数《杨二舍化缘》中的这样一段骂父亲的话：“你有眼不识金镶玉，你拿着生金当黄铜！老娘死了我穿重孝，你老狗死了我身披大红！我送灵送在大门外，我哭你三声，我笑你三声！”好女嫁不嫁二夫的争论见《蓝桥会》。那里面竟至有这样的话：“马备双鞍有好马，女嫁八夫也为贤”。讽刺所谓清官的可举“反堂”（即京剧中的《宝莲灯》）中的一段话为例。这个官因为审问不清自己的两个儿子的事情，他的老婆嘲笑他：“你审了一塌糊涂，你审了一盆瞎子……你居的什么老婆官？”他自己解嘲道：“黎民百姓犯事，头堂我审不清，二堂我审不明，三堂我给他个苦打成招。”定县旧秧歌剧许多都是以所谓员外（即地主的漂亮称号）为主角，但也有时把这些员外写得不像人样。写朱元璋的戏叫《朱洪武放牛》。

歌剧主题和题材都好的并不多，但就是在那些主题和题材并不怎样好的作品里面，也常常流露出来了一种蔑视封建阶级的神圣的秩序和规矩的气概。

民间文学的这种复杂矛盾的情况容易引起对于它的估价的分歧。有的人看到了沾染在它身上的封建思想，就强调它的落后和保守。有的人看到了它在本质上是劳动人民的意识形态，就给它以充分的肯定和赞扬。旧的民间文学既然是封建社会和半封建社会的产物，如果在它身上找不出封建阶级的影响，那反而是奇怪的，不可想象的。要紧的是我们应该认识它的根本性质。我们平常所说的民间文学，主要是农民的文学。它或者以口头的方式创作了出来，并以口头的方式流传和保存于农民中间——民歌，民间故事和一部分民间戏剧大概是这样。它或者最初可能有蓝本或脚本，但经过了长久的演唱，流传，却也带上了许多口头创作的色彩——另一部分民间戏剧大概是这样。因此，我们对于民间文学，如果不是指它的某些部分而是概括全体来说，当然应该首先充分肯定它在内容上和形式上的种种优越的地方。

和民间戏剧比较起来，我觉得民歌又具有更浓厚的劳动人民的特点，更直接地反映了劳动人民的生活和思想，愿望和要求。创作一个戏剧需要更多的条件，就不能不有时借助于封建阶级的故事和传说，或者甚至由封建阶级的知识分子来起草；而民歌，特别是抒情的民歌，这种形式最容易为不脱离生产的人们所掌握，并且常常是他们不吐不快的时候的产物，就自然很多都是真挚动人地抒写劳动者的胸臆的作品了。

二

封建社会的主要矛盾与半封建社会的主要矛盾之一，农民阶级和地主阶级的矛盾，在民歌中是有着直接的表现的。虽然数量

不多，各个地方都可以搜集到描写雇农的生活的作品。四川有这样一首民歌：

太阳落土四山花，
唱个山歌谢主家：
早上两碗渣豆腐，
晚上又吃豆腐渣，
这个东家不做啦！

这像是打短工的农民的即兴之作。塞北也有一首描写打短工的生活的歌谣，说从清早做到夜晚，却不过“末了一百铜元”。江西南昌的《长工歌》和福建长汀的《牧童歌》，却从正月写到腊月，写出来的扛长工的生活更加痛苦。它们把地主的剥削也写得更加露骨。腊月算账的时候，工钱都被扣尽了。前一首最后一句说，“光身回家去过年”。后一首最后一句说，“倒找东君（东家）三百钱”。江苏泰兴的另一首《长工歌》，除了同样叙述十二个月的被剥削被压迫的生活而外，它的结尾更不止于辛辣的讽刺，而且表示出来了一种十分激烈的愿望：

十二月长工十二月中，
长工被压一年终。
长工吃苦没处诉，
天公有眼不放松：
半夜三更起把火，
把他银子烧成锡，
把他金子烧成铜，
乱葬坑里搭卷棚，

与我长工一样同！^①

在平常的时候，这种愿望是很难用农民自己的手去实现的，因此他们就不能不寄托于“天公”。这一类民歌中常用一些讽刺的语句，也是因为除非在“伟大的叛乱时代”，农民的愤怒很难直接发展为激烈的行动，就自然容易转化为尖锐的讽刺。陕北有一首《揽工调》就把讽刺和愤怒这两者巧妙地交织在一起。掌柜的打烂了瓮说还有用处，伙计打烂了瓮却要挨头子。掌柜的把伙计叫起来，说天已大明，但事实上却是黑洞洞的半夜。这首民歌最后说出了所有当长工的人的痛心话：“子子孙孙再不要揽工！”但是，陕北另一首《揽工调》却又根据旧社会的雇农的实际命运对这个愿望作了残酷的回答：“不揽长工不能行，穷汉脖子里没有僵筋！”^②

我们必须记住这样一个事实，这些民歌都是旧社会的产物。这些民歌产生的时候，无产阶级领导的农民运动还没有出现。因此，我们不要以为这是响着悲观的绝望的音调，相反地，应该从这里看到农民对于当时的现实的清醒的认识，并且感到他们的反抗的情绪和潜在的力量。这就像是闪耀在黑暗里的火种一样，有一天在新的条件之下燃烧起来，就可以成为坚持十年，坚持二十年，并且最后终于解放全中国的以农民为主要力量的人民革命战争，就可以表现出在土地革命时期，抗日战争时期，以及解放

① 塞北那首歌谣全文如下：“清早下地，夜晚归还，三顿黍米干饭；用尽了多少精力，出透了多少血汗；晒得皮肤漆黑，满脸生烟，末了一百铜元。”见《歌谣》第二卷第二十九期。这可能不是配着曲调唱的，所以称它为歌谣。江西南昌的《长工歌》（《歌谣》第二卷第三十期）和福建长汀的《牧童歌》（过去抄录，未记出处）两篇都相当长，全文不录。江苏泰兴的那首《长工歌》见《江苏歌谣集》第二辑。

② 两首《揽工调》见本书。以后所讲到的陕北民歌，凡不加注明者均见本书。

战争时期产生的新民歌所显示的那种革命气概。

除了直接反抗地主阶级的剥削压迫而外，民歌又往往说出了一些只有劳动人民才容易发现的真理。陕北的两个旧秧歌片段，《二月里来打过春》和《正月出去二月来》，都是描写农夫在地里劳动，后来他们的婆姨送饭来了，一个是丈夫嫌饭作得不好，“浮起生，底里烂，当中夹着糊巴饭”，一个是丈夫嘲笑他的婆姨“头不梳来脸不洗，行路好像男儿汉”。这种责难都由民歌的作者替农妇作了很好的辩护：既要捡柴，又要担水，既要推磨子碾子，又要管啼哭的娃娃，哪里有闲工夫细炒饭，哪里有闲工夫巧打扮！这都是尖锐地道破了这样一个事实：在旧社会里，舒服的生活和漂亮的装饰都是只有那些有闲阶级的人才能获得。陕北、山西和河北都流行的一个小调，《夸老婆》，也是写丈夫嘲笑他的老婆之邋遢。头发乱如麻，鬓角虱子可以一把把抓，衣服很脏，裤子又破。但是，最后嘲笑到她的脚大手大的时候，民歌的作者又借农妇的嘴来作了有力的驳斥：“我的脚大手大那怕啥，能给你抓粪打土疙瘩！”这也是明确地提出来了一个劳动人民衡量妇女的标准，完全不同于剥削阶级把妇女当作玩具的标准。陕北还有一首《十等物》，从内容看来它是产生得比较晚的民歌。里面说到了电线，学校，枪炮，汽船，火车，汽车，飞机，自行车，人力车，机器等新事物。这首民歌表现出来了农民对子这些新事物有些惊奇又有些不理解，但是，他们却也者出了一个在旧社会里极其本质的道理。这首民歌最后说：“十等物件都造全，各样都是百姓钱；年年他把款子要，逼的百姓实可怜！”^①

应该充分估计这些民歌的价值。在旧民歌中，这些都是很高

① 《夸老婆》，过去抄的全文已遗失，记得也是鲁艺音乐系的同志们在陕北搜集到的。在山西或河北搜集到的，又名《邋遢老婆》，词句不完全相同。《十等物》未选入《陕北民歌选》。

的思想性的表现。农民在过去的社会里被剥夺了掌握文化知识的可能，又那样紧紧地被束缚在地主的土地上或者他们自己的小片土地上，而他们对于现实的观察和理解竟达到如此清醒的程度，创作出这样一些诗歌来，的确是十分值得珍视的！

三

有人说：“歌谣是妇女的文学与妇女的问题”^①。这种说法自然是片面的，不妥当的。只是因为封建社会和半封建社会里，劳动阶级的妇女和男子比较起来，地位更低，痛苦更多，所以描写妇女生活的民歌数量不少而且往往很动人，在整个民歌中占了一个很重要的地位。

封建阶级为妇女们特别准备了一条精神锁链，那就是“夫为妻纲”，或者说“出嫁从夫”。然而，民歌中出现的劳动妇女却常常是不受这些三纲五常和三从四德之类的封建教条的束缚的。“七岁的孩儿八岁的郎”，“又秃又瞎又尿床”^②，对于有着这种丈夫的不合理的婚姻，民歌中的妇女并不是顺从而是反抗。当然，过去的妇女和过去的民歌作者都不容易看出这样一个最后的真理，封建的婚姻制度正是封建的社会制度的必然产物。因此各地都流行着骂媒人的民歌，几乎把对旧式婚姻的诅咒都集中到媒人头上去了：“走的媒路害脚疮，吃了媒酒害嗓癢，戴的媒帽生秃

① 刘经庵编《歌谣与妇女》的《绪论》的最后一段：“总之，歌谣是民众的文艺，这文艺多半是妇女贡献的——妇女的文学，又多半是讨论妇女问题的——妇女的问题。所以我的结论是：歌谣是妇女的文学与妇女的问题。”由“多半”一下子变为全体，本来就不通。

② 这两句见本书《腊月梅花香》和《秃子尿床》。别的地方也有和这类似的民歌。四川有“十八女儿九岁郎”（见一本书名很夸大但内容与体例均不佳的《民间歌谣全集》），河南有“十八岁个大姐七岁郎”，安徽有“十八岁大姐周岁郎”（均见《歌谣与妇女》）等篇。

疮，穿了媒衣生疥疮”；“媒人肉放锅熬，媒人骨头当柴烧，媒人皮当鼓敲”^①。当媒人的自然也可能叫冤枉的。民歌中的确就有媒人为自己辩护的话：“从小给你说的娃娃媒，管你到大合铺不合铺！”^②也有这样的民歌，它的内容超出了骂媒人的范围，公然指责起父母来，“只怨二老事作错”^③。这就是对于封建阶级的另一条精神锁链，“父为子纲”，“在家从父”，或者说“天下无不是的父母”，也同样置于不顾了。

陕北的一个妇女所作的一些“信天游”，在反对旧式婚姻的作品中是表现了最高的反抗性的。这个妇女的历史本身就是一个很动人的故事。她原来是一个贫苦的农民的女儿。她的母亲曾经嫁过三次，她的第三个父亲是炭窑上的工人。她才两三岁的时候，就被这个父亲作为一笔赌注一宝输了出去。十三四岁，赢家来娶了她。十六七岁，她常常在做饭或纺线的时候编些“信天游”来自己唱，或者和同村妇女同编同唱。她这样表示着她要求婚姻自由的决心：

杜梨树树开白花，
至死还要说离婚的话！

老麻子开花结疙瘩，
改朝换世寻好汉！

先死上婆婆后死汉，

① 前四句亦见本书《腊月梅花香》，后三句见《歌谣与妇女》所载安徽怀庆民歌。

② 见《歌谣与妇女》中河南卫辉民歌。

③ 见本书《媳妇受折磨》。“信天游”中也有“单怨我爷我娘没主意”，“我大我妈爱银钱”这一类句子。

胳膊夹上鞋包包再寻汉！

她不但诅咒着她的“二大流”丈夫早死，并且设想着他死了以后她要这样办：

随黑里死下半夜里埋，
赶明里做下一双结婚鞋。

前锅里羊肉后锅面，
我给我男人过周年！

这是一种何等大胆，何等坚决的精神！这些作品之所以有着这样的精神，我想，可能是因为它们产生的时候，陕北许多地区已经经过了土地革命的烈火的洗礼的缘故。虽然过去的婚姻制度遗留下的问题还未能完全解决，但已经有了很便于解决它的条件。所以这些作品里就充满了信心和勇气，并且把妇女的婚姻问题和整个的“改朝换世”联系起来了。

在陕北的另外一些产生得更早的“信天游”里，也是明确地表现出来过旧社会的人们，特别是妇女们的对于婚姻自由的要求的。它们或者正面提出，“交朋友要交十七八”，“交朋友要交花眼眼”；或者从反面说，“交朋友不交猴小小”，“交朋友不交洋烟鬼”；或者公开宣称，“丝溜溜绵毡栽绒毯，两家情愿没人管”。其他各地也有“嫁人莫嫁读书郎”，“跟哥要眼英雄汉”，“恋妹要恋十七八”这样一些妇女选择男子，或者男子选择妇女的民歌。而江苏的一首动人的民歌更不仅表现了妇女对于婚姻自由的要求，同时还描写出来了一种“富贵不能淫，贫贱不能移”的可贵

的性格^①：

嫁郎勿着气懋懋，
满屋堆金勿喜欢；
嫁着仔（了）聪明伶俐如意郎，
就是手拿钵头讨饭也心甘。

这些选择的条件，我们今天看来，可能觉得并不都是很重要的，但旧社会的妇女能够公开提出她们恋爱或结婚的条件，无论如何是一种很值得注意的要求解放的表现。

很多地方搜集到的民歌，都是情歌占绝大多数^②。因此，对于情歌的估价是和对于整个民歌的估价很有关系的。在有些地区，特别在有些少数民族当中，情歌似乎主要是青年男女比较自由的互相爱悦的表现。从那些情歌我们想到那可能是封建主义在这方面的统治比较薄弱的地方。但在另外一些更接近内地的地

① 《嫁人莫嫁读书郎》，这类意思的民歌，南北许多省份都有（见《歌谣与妇女》，《西南采风录》，《金沙江上情歌》，《江苏歌谣集》等书）。不嫁的理由可举湖北汉阳的一首为例：“嫁人莫嫁读书郎，朝朝每日守空房；有朝一日转了运，还要讨个小婆娘。”这种民歌还常常把嫁“读书郎”和嫁“庄稼汉”比较，说还是嫁“庄稼汉”好。另外，也有和这相反，主张嫁读书郎的民歌。但数量上似较少。《跟哥要跟英雄汉》全文如下：“骑马要骑元宝黑，跟哥要跟大角色；跟哥要跟英雄汉，偷跑私奔也值得。”（见《西南采风录》）。“恋妹要恋十七八”，这类意思的民歌也是许多地方都有，可举广东梅县的一首为例：“食烟要食黄烟筒，味道又好烟又浓；恋妹要恋十七八，工夫又好胆又雄。”（见《岭东恋歌》）。最后引的江苏民歌见《农村情歌》。陕北“信天游”中的“鸡蛋壳壳点灯半盏半炕明，烧酒盅盅掏米也不嫌你穷”，也同样有这种精神。

② 我所见到的民歌集子和有关民歌的文章，除塞北和山东两地有人说情歌很少而外（见《歌谣》第三卷第二期宗丕凤《略谈我搜集歌谣的经过》和《民间文艺新论集》王希坚《民歌民谣是群众斗争的传统武器》），其他各地都是情歌很多，甚至占搜集到的民歌的数目百分之八十以上。

区，情歌却许多都是为当时当地的社会所不能容的恋爱的表白。从这些情歌我们又可以清楚地看出封建主义的压迫和对于这种压迫的反抗。陕北民歌里的“交朋友”，“打伙计”，江浙民歌里的“结识私情”，广东民歌里的“连郎”或者“连妹”，用某些地方带有非难意味的语言来说，就是“偷人”或者“轧姘头”。总之，是一种不合法的恋爱。这种不合法，不仅是指有夫之妇或者有妇之夫的另有所爱；就是没有结婚的青年男女，如果他们的结合不是经过父母之命，媒妁之言，过去也是不合法的。或许正是由于妇女所受的压迫更深重吧，我们从男子所唱的情歌中还可以找到轻薄的词句，而妇女的表白却总是大胆，热烈，一往情深的。陕北的“信天游”中歌唱妇女的爱情的那一部分就有着这种特点。其他各地这种民歌也相当多^①：

打也唔怕骂唔愁，
前门打来后门溜；
打得皮滚筋唔烂，
唔死不愿把哥丢！

不怕切头不怕羞，
越打越骂越要偷；
人多哪怕千只眼，

① 有轻薄意味的情歌，例如“砍柴要砍竹子柴，竹子去了筍子来；连妹要连两姊妹，姐姐不来妹妹来”（广西柳州民歌，见《歌谣》第一卷第二十一号）；“水打石子磊是磊，大的荡了小的来；连妹要连两子嫂（妯娌），大的做月（分娩）小的来”（广东梅县民歌，见《岭东恋歌》）。或者严格说来，这已不算情歌了。后面所引四首情歌，一是广东梅县民歌，见《歌谣》第二卷第四期；二是云南巨甸民歌，见《金沙江上情歌》；三是广东平远民歌，见《歌谣》第一卷第三十九号；四是云南鹤庆民歌，见《金沙江上情歌》。

房多哪怕万重楼！

嘱咐情哥切莫慌，
天大事情妹抵挡；
走到官厅妹会讲，
使了银钱妹也帮！

铁打链子九十九，
哥拴颈子妹拴手；
哪怕官家王法大，
出了衙门手牵手！

像这样的表白，对于封建社会和半封建社会的统治者们，对于那些把古代的《诗经》中的情歌都解释为“此刺淫奔之诗”，并且断言“饿死事小，失节事大”的封建秩序的维持者们，是何等勇敢的挑战呵！昔日的官厅所说的“有伤风化”，“伤风败俗”，大概正是指这一类的民间文学吧！

对于这些情歌，我们必须把它们和过去的婚姻制度，和过去的社会制度，和在那些制度下的妇女的痛苦联系起来看，然后才能充分理解它们的意义的。

但是，我们还应该更进一步来说明。旧社会里的不合法的恋爱不仅是一种必然的产物，也不仅是一种反抗的表现；而且必须知道，这种反抗的结果必然是不幸的，并不能真正解决问题的。我们读那些情歌的时候，不要像过去的文人学士们一样只是欣赏那里面表现出来的热烈的爱情，而还应该想到随着那种短暂的热情而来的悲剧的结局。陕北的《蓝花花》叙述了一个妇女的较长时期的经历。它从美貌的少女时代说到强迫的不满意的结婚，说到不合法的恋爱，而结尾又说到这种恋爱的拉倒。然而这首民歌

(或者说我们搜集到的部分) 还并没有讲出蓝花花的最后结局。另一篇《打伙计》，它更完整地叙述了一个妇女的一生。这篇民歌的许多部分都是用它的主人公贵姐的口吻来叙述的。她公然一口气说出她一连打了三个伙计。是不是这个农村妇女真正堕落到不知羞耻呢？民歌里的另一个人物，贵姐托他捎信的小兴郎，就当面责备她：“你二人打伙计，做事不正经”。然而这篇民歌却讲出来了别的产品很少反映过的十分真实的情形。她为什么要打伙计？是因为“奴家本丈夫，年纪个十六岁，十六岁上就偷走，走了山西路”，并且“上也无老靠，下也无儿孝，难得奴家无奈何，才把伙计打”。她是不是很满意于打伙计的生活？不是的，她说她“提起打伙计，心里不耐烦”。头一个伙计打了三年整，拉倒了。二一个伙计打了整四年，又拉倒了。三一个伙计李德才，打了半年就一走没再来。最后，李德才收到了她的信，赶来看她，她已病得快死了。这篇民歌是很沉痛地结束的：

贵姐儿死后，
李德才不回来；
死到阴曹地，
再也不婚配！

这样一个农村妇女的这样“伏恨而死”，正是忠实地写出了旧社会里的一个平凡而又深刻的悲剧！

旧社会的人们，特别是妇女们提出来的婚姻自由的要求，是要经过整个社会制度的改变然后可以实现的。在新民主主义的社会里，在革命的婚姻法已经向全国颁布以后，旧民歌里面所反映的那些旧式婚姻的痛苦即将成为历史的陈迹了。有了新的社会基础，真正互相忠实的一夫一妻制才可能建立起来，而在新民歌中，妇女也将带着新的面貌出现。

四

民歌里面常常说到为什么要唱歌。理由是多种多样的。有的说，“种田郎辛苦唱山歌”。有的说，“山歌不唱不宽怀”。有的说，“唱个山歌做媒人”。有的竟至说，“唱条山歌做点心”，“唱个山歌当老婆”^①。总起来说，民歌的作者们自己所说过的唱歌的作用大致可分为三种：为了解除劳动中的疲乏，为了解除别的愁闷，为了达到恋爱的目的。

诗歌本来起源于劳动。普列哈诺夫在《论艺术》中曾经说到“在原始种族中，各种各样的劳动有它各种各样的歌，那调子常常是极精确地适应着那一种劳动所特有的生产动作的音律”。虽然这或者仍只是原始种族的民歌的一部分，但从它们是可以看出歌唱和劳动的关系的密切的。在中国的农村里，不仅打夯歌，吆号子，车水歌，栽秧歌等是劳动歌曲，其他许多民歌也仍然和劳动结合着。唱歌对于劳动的协助，除了它的内容或音乐可以减轻劳动者的疲乏而外，它的节奏还可以调节某些劳动的动作，使那种活动容易进行，而在集体性的劳动中它更可以起一种指挥或统率劳动的作用。陕北的脚夫在山谷中赶着牲口的时候，陕北的妇女在摇着纺车的时候，就常常唱起“信天游”来。在生产技术落后的区域，民歌反而比较发达，它的原因之一，也可能就是由于

① 江苏民歌：“县官出门一棒锣，和尚出门念弥陀，戏子上台唱曲子，种田郎辛苦唱山歌。”（过去抄录，未记出处。）贵州凯水民歌：“山歌不唱不宽怀，磨儿不推不转来；酒不动人人不醉，花不逢春不乱开。”（《歌谣》第一卷第五号）《唱个山歌做媒人》见《白雪新音》中标题为《姊妹》的一首民歌，词长不录。（《白雪新音》所载民歌均未注明搜集地区。）广东梅县民歌：“日头转影树转阴，今年谷米贵如金；甲寅乙卯差得远，唱条山歌做点心。”（《岭东恋歌》）安徽寿县民歌：“我在上风唱个歌，干妹下风莫骂我；寡汉条子渴睡多，唱个山歌当老婆。”（《歌谣》第三卷第十期）

在那种条件之下的劳动特别辛苦。当然，旧社会的劳动人民还有其他种种不如意的事情。“信天游，不断头；断了头，穷苦人就无法解忧愁。”^① 这首民歌就十分动人地说出了劳动人民的文学艺术的又一种作用。这种作用，我们不应该了解为仅仅是消极的排遣，而主要的更是劳动人民对于他们过去所处的命运表示不满和抗议。旧社会的劳动既然常常是一种被剥削的劳动，劳动者所处的地位又不可能让他们忘怀现实，这就决定了用唱歌来解除劳动中的疲乏与别的愁闷，都是很有限制的。江西和江苏有两首民歌就透露出来了这样的消息^②：

早晨起来冇（没有）颗米，
唱只歌子来充饥；
以为唱歌唱得饱，
唔知益唱益肚饥。

唱唱山歌散散心，
唔笃（你们）当我是快活人；
吃仔（了）朝顿嘅夜饭，
黄连树下来操琴。

但是，我们需要来讨论一下的倒并不是唱歌的作用到底有多大，而是另外的问题。为什么不是为了达到恋爱的目的，而是为了解除劳动中的疲乏与别的愁闷的时候，农民们也喜欢唱一些情歌或与男女之事有关的歌？如果说情歌不外乎或者是青年男女们

① 见《民间文艺新论集》中柯仲平《论中国民歌》。

② 以下两首民歌一见《民俗》第二卷第三、四期，二见《民间歌谣全集》（后一首《江苏歌谣集》第二辑中也有，“操琴”记作“弹琴”）。

比较自由地互相爱悦的表现，或者是对于封建主义的压迫的反抗的表现，那么对于另外一些并非恋爱的表白，而是简单地或甚至夸张地描写男女之事的民歌，又应该如何解释和估价？

“无郎无姊不成歌”，“山歌无姐打不成”^①，这说明情歌和与男女之事有关的民歌之众多是由来已久。“十七十八爱唱歌”^②，这或者又可以说明为什么这些歌容易流行。劳动者为了解除劳动中的疲乏或别的愁闷的时候，固然可以唱和劳动和那种愁闷直接有关的歌，也可以唱其他的歌（比如说古人故事的歌，滑稽歌），但情歌和与男女之事有关的歌既然众多而又流行，他们容易唱到它们也并没有什么难于理解。民歌，不仅是文学，而且是音乐。音乐的语言并不像一般的语言那样确定，或者说那样含义狭窄。而一首民歌，据说又可以用不同的情感去歌唱。那么，可以在不同的情形之下唱相同的歌，也可以在相同的情形之下唱不同的歌，正是自然而且合理。

在情歌之外还产生了另外一些与男女之事有关的民歌也是可以解释的。人的生活中既然有男女之事，而在旧社会里恋爱和婚姻又成为很多人得不到合理解决的切身问题，在民歌方面自然就会有大量的反映。这种反映，如果是当事者的表白就成为情歌，如果是第三者的歌咏就成为陕北民歌中《蟠龙街》，《店家失女》，

① 江苏民歌：“无郎无姊不成歌，蚪儿无头会过河，螃蟹无头八只脚，寒蟪（蜣螂）无头会唱歌。”（也是过去抄录，未记出处。）湖南民歌：“山歌不打工不行，打句山歌散忧心；芝麻不打不成油，镜子不上水银照不成，山歌无姐打不成。”（《歌谣》第二卷第三期）后一首既说明了民歌与劳动的关系，又说明了民歌中情歌很多。广东的一首民歌也有这样的内容：“广东山歌特出名，条条山歌有妹名；条条山歌妹有份，一条有妹唱唔成。”（《粤东之风》，“有”原记作“么”。）

② 这样的民歌许多地方都有。例如广西河池红苗民歌：“十七十八好唱歌，二七二八子女多，拉的拉来扯的扯，哪有心思来唱歌。”（见《广西特种部族歌谣集》）《西南采风录》中以“十七十八爱唱歌”起头的民歌也有四首之多。

《三十里铺》那一类作品。至于《女娃寻汉》那样的民歌，或者又还不同一些^①。“男大当婚，女大当嫁”，这固然也可以说是一个小小的真理。但把十七八岁的女孩写得那样急于出嫁，那样露骨地想男人，这显然是出于男子的夸张。还有比这更不含蓄的。例如《割韭菜》，《大女子担水》，《五更调》等^②。然而，这些没有什么积极意义的所谓猥亵的民歌，还是和城市里面的小调不同^③。农村里面自然有男二流子和女二流子，民歌中也可能有他们的作品^④。但把那些对男女之事颇有兴趣或甚至加以夸张的民歌都算作二流子文学，也仍然是不恰当的。那主要还是劳动人民在经济上被剥削，在政治上被压迫，因而往往连正常的夫妇生活也被剥夺的结果。那是一种正常要求的不正常的表现。我们不讳言它们的不正常，但必须知道，那和剥削阶级的荒淫，小市民的颓废，仍然有着根本上的区别。

当然，比这样的内容还要不好的民歌也是有的。虽说比起民间戏剧来，民歌所受的封建思想的影响和束缚要少得多，也不是完全没有。在我所看过的一千多首陕北民歌中，也有三首带着浓厚的封建色彩。写老娘教女儿的《教贤良》，不啻是一篇缩小的女儿经。《十劝郎》则是老婆劝丈夫扬名声，孝父母、戒酒色财

① 《女娃寻汉》这种主题的歌也是许多地方都流行。《歌谣与妇女》中所选《想女婿》的歌即达八首。

② 均未编入《陕北民歌选》。《五更调》在陕北有的地区又叫做《新媳妇》、《闹五更》，内容大同小异。

③ 比如写新婚之夜的《五更调》有这样的句子，“只有耕乏的牛，哪有耕完的地”，虽说猥亵，显然还是带着农民的色彩的，城市里的小调也有流传到农村的，那和这种民歌还是不同。另外，曾在一本油印的民歌集上读到过这样的说明：河北有一首民歌，流传到天津去后，即变成很淫荡了。

④ 有这样两首“信天游”：“山头上盖庙还嫌低，娶老婆不如打伙计”；娶上老婆要吃穿，打上伙计解心宽”。这像是男二流子的思想。另外，有这样一首：“一对灰猫锅下卧，不为挣钱为红火。”这更像女二流子的口吻。

气之类，也基本上是宣传封建阶级的人生哲学。第三篇《探情郎》写两个员外的子女定了亲，未成婚而男的病死，女的也跟着自杀^①。各地讲占人故事的民歌，也间杂有一些所谓忠孝节义的故事。另外，妥协的思想也并不是绝对不能够在民歌中找到。江浙许多地方有一首内容大致相同的民歌，都是说一个年轻的媳妇受折磨，有的想跳河自尽，有的向丈夫或母亲哭诉，而邻家的妇女、丈夫或母亲则总是劝她忍受：“二十年媳妇二十年婆，再隔二十年就是太婆婆”，那时候“太师椅子朝南坐”，“红烧蹄子敬太婆”，或者“吃末吃个油，着末着个绸，住末住个楼”，总之，以未来的威风和享福来宽解她目前的屈辱^②。这些无疑地都是一些很不好的内容。这些民歌也可能有的根本就不是劳动人民的作品；如果有的也是他们所编造，那也不过是他们长期被剥削被压迫的另一种结果。但整个说来，我们在民歌中所看到的主要并不是这个消极方面，而是许多积极方面，代表着劳动人民的立场和利益的方面。就是主题与题材并没有什么积极意义的民歌，和其他民间文学的有些作品一样，也常常在它们的表现过程中流露出来了劳动人民所特有的大胆泼辣的精神。

五

如果以上的分析符合实际的情况，那么我们就可以总括起来说，产生在旧社会的民歌的确主要是农民的诗歌，而且主要是反映了他们过去的悲惨生活以及对于那种生活的反抗。由于中国的

① 以上三首也未编入《陕北民歌选》。

② 有“太师椅子朝南坐”这样句子的一首是浙江南浔民歌，过去抄录，未记出处。有“红烧蹄子敬太婆”的一首是江苏上海民歌，见《歌谣》第一卷第三十五号。有“吃末吃个油”等句的一首见《中国民歌千首》，原书未注明流行地区。

封建统治特别长久，中国农民的精神生活上不能不被打上封建主义的深深的烙印。这是中国的民间文学的一个共同特点。而在民歌当中，这种烙印主要的还并不是表现在某些封建思想的侵入，而却是表现在和压在农民头上的封建秩序对抗的作品占了很大的数量。既然封建阶级的统治在当时看起来似乎是稳固的，而农民除了在“伟大的叛乱时代”而外又是没有组织的，看不见整个社会的前途和远景，他们的反抗就不可能总是很集中，总是很正面，而容易从多种不同的角度（特别是从和他们的切身利益有关的方面）来非难他们所遭遇到的不合理的事物，并且有时采取一种曲折的方式。但是，在新民主主义革命阶段开始以后，中国农民的命运发生了根本的变化。这就是不久就有了无产阶级领导的农民运动、农民战争。在这种革命运动和革命战争中，中国农民的觉悟程度和组织起来的程度达到了前所未有的高度。这种根本的变化不能不也反映在农民的抒情文学上面，就是说不能不在旧的民歌之外，产生了新的民歌。这种民歌就不再是农民的悲惨生活的表现，而主要是革命的战歌和对于新社会生活的赞颂了。

这种新的民歌，至今为止还是在陕北地区搜集得较多。这是由于在土地革命中创造的陕北解放区一直保持在人民的手里，这种新的民歌便于流传、发展，并曾经由一些音乐工作者和文学工作者做了较多的搜集工作的缘故。这是一些很可宝贵的作品和材料。假若我们惋惜中国古代的农民战争被记录在旧的民间文学中的太少，在陕北的一些新民歌中，我们却可以相当充分地感到现代的土地革命战争的如火如荼的气概。参加过陕北土地革命战争的同志们总是感动地讲起当时群众的情绪之热烈：他们说那时根本不用怎样动员，农民来参加红军和游击队的却经常是要不完；他们说那时农民妇女一从家庭解放出来就挂着挎包到处跑，就成了革命的宣传员，讲演，唱歌子；他们说那时无论红军的上兵和农民，无论男女老少，都是那样喜欢唱革命的歌曲，到处都是歌

声。直到现在，我们还并没有史诗式的反映这个伟大革命时期的作品。陕北的这些新民歌当然也还只是一些片段的记录和反映，但合在一起，却的确是把当时的革命气氛相当表达了出来的。它们歌唱了革命战争和人民的愿望。它们对于革命战争充满了胜利的信心。它们对于共产党，工农红军和革命领袖热烈地拥护和颂扬。而对于革命的敌人，从地主豪绅一直到帝国主义分子，它们却表示了非常坚决的态度。在《打开米脂城》，《打开清涧城》，《打开延安城》那样一些民歌里，都具体地提出了要消灭的革命对象。还没有和革命和人民群众结合的人，也许会感到那里面一片杀声，会感到农民“太凶”吧。但是，这正如毛主席在《湖南农民运动考察报告》里所说的，农民对于那些土豪劣绅的严厉惩罚，并不是农民的“过分”和“乱来”，而正是由于那些土豪劣绅过去压迫剥削的沉重。而且陕北新民歌所提出的这些革命对象还不是普通的地主，常常都是当时当地罪大恶极的豪绅，不但过去压迫农民很厉害，就是在土地革命当中，他们还当团总，组织反革命武装来镇压革命。像这种坚决的反革命分子，是必须坚决地消灭的。不是革命消灭了反革命，就是他们消灭革命。这正是所谓你死我活的斗争。这正是革命。这些民歌的作者是完全意识到这一点的。他们说：“红军做的好事情，替咱除祸根。”他们说：“抓了坏种好好杀，心里不亏他。”他们说：“红军为百姓，豪绅亏群众。”这真是如不止一首的民歌所唱的“人人脑筋开”了。

在这一时期产生的新民歌中，情歌也有了从来不曾有过的新的内容。妇女们选择对象以政治条件为主了。他们或者一起参加革命：“你当兵，我宣传，咱们闹革命多喜欢！”他们或者互相约好：“革命成功再结婚。”他们分别的时候，不再是悲伤地哭泣，而是乐观地等待：“你当红军我劳动，革命成功咱再重逢。”有的妇女的觉悟程度竟至有这样高：“只要革命能成功，牺牲我男人

没要紧。”这完全是一种新的妇女。这完全是一种新的男女关系。这表现了这些劳动妇女已经知道个人的幸福是和革命事业紧紧相联系的，而不再像过去的妇女一样只把希望寄托在恋爱和结婚上面。

陕北没有遭遇过日本法西斯的直接的蹂躏，所以抗战期间产生的抗日民歌并不很多。反映民主建设的歌曲却占了很重要的位置。最有名的歌颂毛主席的《东方红》就是一个陕北的农民的作品。《劳动英雄王科》和《石明德》不仅反映了当时的生产运动，而且表现出来了新社会的劳动人民的主人翁感觉。在抗日战争中，陕北是受到国民党反动派的三面包围的。因此，这个时期的民歌又出现了尖锐暴露反动派的作品。两首吆号子就动人地写出了我们的农村干部的坚决和反动派的残暴丑恶。而一个宁夏反动派军队的逃兵所作的《拔兵小曲》，那里而的“马鸿逵”都是可以换作“蒋介石”或其他反动派头子的。这首民歌在末后说：

马鸿逵，你试听，
你把百姓苦害穷；
天上无云难下雨，
地下无土难扎根，
你是白费心。

马鸿逵，胆子小，
日夜愁的睡不着；
别的事情他不怕，
光怕百姓造了反，
日夜心不安。

这个民歌作者就像在当时已经感到了反动统治的摇摇欲坠，并且

预言了它的即将崩溃一样。

在人民解放战争中，善歌的陕北人民一定又产生了新的歌曲吧。可惜我还没有能够读到。别的地区，新的民歌还搜集得不很多^①。我曾经在报纸上见过这样一篇临汾解放后的民歌：

阴天没有晴天长，
临汾突然出太阳；
要问太阳在哪里，
就是中国共产党。

这也是一篇富有思想意味的新民歌。中国人民头上的阴天已经一去不复返了。这个阴天，从过去看来是相当长的，有了好几千年了；但是，比起将来的永远自由幸福的生活来，那的确是很短暂的。

六

也许有人有这样的感觉，新民歌的思想性很高，但它的艺术性似乎不及旧民歌。如果把一般的新民歌和那些最好的旧民歌互相比较，这种感觉当然是有根据的。但是，不要忘记，那些最好的旧民歌是经过了很长时间和很多人的选择与加工的结果。

唱歌不是人发颠，
也是前朝老人传；

^① 武汉人民艺术出版社编选的《现代民谣》第一辑中有一部分新民歌。但这本书编得例颇乱，许多歌谣都未注明地区，而且有不少篇并非民间作品。比如有九篇均系王希坚所作。

一人传三三传九，
河水淘沙渐渐深。

这首广西河池的苗民的民歌就讲过这种道理^①。新民歌中也有一些在艺术上相当成熟的作品。只是由于还没有经过更多的时间的磨洗，另外一些作品又常带有比较粗糙或者不完整的缺点而已。

除了那些近乎陈言滥套的作品而外，无论新旧，许多抒情的民歌都有这样一个共同的艺术上的优点，它们常常能够一下子打进我们的心坎里去。这真是如有一首民歌所说的，“山歌无本句句真”^②。一切优美的文学艺术作品都应该具有这样的优点。这就是王国维所说的“不隔”。然而我们今天的许多作品常常没有这种文学艺术本来应该具有的魔力，以至诗歌也缺少抒情的味道。在这点上我们是很需要向民歌学习的。民歌之所以有这种优点，当然首先是由于它们的作者本来就有着劳动人民的可贵的思想情感，加上他们又都是有所为而作，不吐不快，因此首先在内容上具备了动人的要素。其次，某些艺术性方面的特点也是有助于这种内容的表达和感染人的。

艺术最主要的特质是形象性。而民歌的形象常常是生动的，新鲜的，表现劳动人民自己的生活的。我们读着陕北的一首流行的“信天游”，“前沟里糜子后沟谷，哪达想起哪达哭”，一下子就感到这是一个农民妇女的表白，她的朴质的情感与她所在的农村环境很和谐。“脚踏踩杆手搬扣，我与哥哥没盛（待）够”，也是一下子就使我们看见了一个坐在织布机上的年轻妇女，她在劳动中想起了她的爱人。“五谷子，田苗子，数上高粱高，一十三

① 见《广西特种部族歌谣集》。《中国民歌千首》中有一首也有这样的意思：“山歌越唱越好听，诗书越读越聪明，老酒越陈越好吃，私情越做越恩情。”

② 陈国钧编译的《苗夷歌谣》：“哥一声来妹一声，好比先生教学生；先生教学还有本，山歌无本句句真。”

省的女儿数上蓝花花好”，一般文学作品里对于女子的美貌的赞美很少有这样朴素而动人的。其他各地的民歌都可以找到许多这种例子。

普希金和高尔基都强调从民间文学学习语言的重要。中国民歌，在南方许多地区主要是七言绝句体，自然有时不免有凑字凑韵的缺点。但在那种限制中，也运用了一些生动的口语。江苏的四句头山歌比较打破了七言的限制，因而比那些每句字数一样的七言绝句体就显得活泼一些。北方许多地区的民歌在形式上更自由。陕北的民歌就是一个很显著的例子。虽说仍然常是五言七言的节拍，但字数却并不一定。这就更自然，更接近口头语，更多地保存了劳动人民的语言的特点。我们学习劳动人民的语言，当然更重要的是从他们的生活中去学习，但从他们的口头文学中去学习却也有一种另外的好处，这就是这种语言是经过了提炼的。对于那些还不大能够把劳动人民口头上的语言提炼为文学的语言的作者，这种学习就特别重要了。而民歌中的语言又是比别的篇幅较长的口头文学（如民间戏剧、说书等）更加洗炼，也更少滥调的。

古代的罗马诗人曾经给一种短小的诗体作了这样一个界说：“诗铭像蜜蜂，应具三件事，一是刺，二是蜜，三是小身体。”中国的民歌并不像诗铭那种体裁那样狭隘，它主要是抒情的，又是可以表现生活的，然而许多抒情的民歌的小身体上却真是常常有蜜又有刺。如果说精练是一切诗歌的形式上的很重要的特点之一（就是那些篇幅很长的成功的作品，按照它所反映的丰富的生活内容来说也仍然是精练的），那么民歌的这一个艺术性方面的优点也是值得我们的诗歌作者充分注意的。我们今天有些诗歌实在写得冗长无味。这并不是说我们只能写民歌那样短小的抒情诗，相反地，为了表现现代的丰富复杂的生活，我们必须除了写短诗而外还要写长诗；但是，我们在写长诗的时候也要力求精练。

由于民歌还和最初的诗歌一样，是和音乐密切结合着的，这就带来了又一个艺术性方面的优点，它的节奏鲜明而且自然。我们写新诗，并不需要每一个作者每一首诗都模仿或采取民歌的节奏；但是，无论格律诗也好，自由诗也好，都应该具有优美的节奏。格律诗和自由诗在节奏上的区别不过是前者的规律是整齐的，后者的规律是不整齐的，并不是世界上居然可以有一种缺乏优美的节奏的诗。有的新诗作者不注意讲究节奏的自然和优美，面去生硬地把每行的字数弄得很整齐，那显然是错误的。

这些，都只是从文学方面来试为提出民歌在艺术性方面的特点，而且都只是一种极其简略的要点式的提出。

七

高尔基说：“没有民间文学知识的作家是不好的作家。”^①五四运动以来，中国许多作家在这方面是有缺陷的。所有外国的文学艺术上的优良而且有用的东西都是应该学习的，民间文学并不就是一切；但是，我们绝不可因此就忽视本国的文学遗产，忽视本国的民间文学的宝藏。不是从劳动人民中间生长起来的人，更特别需要像普希金那样，从注意并研究民间文学来矫正我们过去所受的该诅咒的教育的缺陷^②。一九四二年整风运动以后，我们对待民间文学的态度有了根本的改变。在学习民间文学上我们得到了一些成绩。《白毛女》因为采取了一个新的民间故事作为题材，它就富有一种在其他主题相同的作品中少见的革命浪漫主义的色彩。《王贵与李香香》因为运用了“信天游”的形式，它就

① 见《高尔基研究年刊》中《高尔基与民间文学》一文所引。

② 普希金曾说过这样的话：“我听民间故事，我想这样来矫正我所受的该诅咒的教育的缺陷。”（见《民间文艺新论集》中《普希金与民间传说》一文）。

获得了过去的一般新诗不曾有过的比较广大的读者。还有许多小说、戏剧、诗歌的作者都开始或多或少地吸取了一些民间文学的优点。但是，必须承认，截至现在为止，我们对于民间文学的搜集工作还是做得很不够的，至于研究工作那就做得更差。有些作者对于民间文学的学习似乎偏重在某些体裁方面。当然，形式上的优点的学习是很重要的一个方面。但是，第一，我们不要因此就忽视了对于它的内容上的优点的学习。其次，我们不要以为形式就只是体裁。而且就是体裁，民间文学也是多种多样的，我们不要只看到一二种体裁的优点。比如“信天游”，的确是一种比较自由优美的体裁。但是，如果大家都只写“信天游”体的诗歌，那也是非常单调无味的。有些内容更雄壮更广阔的题材恐怕就不适宜全篇都用“信天游”体。一个真正的大艺术家应该是很自觉的，他总是吸收了各方面的文学遗产的丰富养料，而又打破了各方面的文学遗产的限制，在内容上和形式上都有他的独特的创造。对于民间文学，我的研究和学习都是很差的。我的这些大胆的议论，不过是为了表达这样一个愿望：更广泛更深入地搜集民间文学，更好地研究它，学习它！

一九五〇年九月二十五日写完

（原载《陕北民歌选》，海燕书店，1951）

略论中国谚语

一

和其他民间文学形式一样，谚语在中国也是丰富多彩的；但和其他民间文学形式比较起来，谚语的发掘、整理和研究工作，却远远地落在后面。在百花齐放的今天，这不能不令人感到遗憾！我这篇文章只提出这方面的一些肤浅看法，既没有作详细发挥，更没有作系统探讨，目的在抛砖引玉，希望能因此引起大家的注意，引起争论，使谚语的发掘、整理和研究工作，进一步蓬蓬勃勃地开展起来。

高尔基曾经说过：“最伟大的智慧是在语言的朴素中；谚语和歌曲总是简短的，然而在它们里面却包含着可以写出整部整部书思想和感情。”我们读中国谚语，同样有这样的感觉；也正因为这样，谚语才在人民口头世代流传，成为我们一宗宝贵的遗产。它不只是语言的机锋，而且是智慧的结晶体，经验的贮藏室，只要你向它伸进手去，就能得到东西。语言家可以从这里获得活的语言材料；文学家可以从这里采集被马雅可夫斯基称之为镗铤的文学语言的元素；民俗学者可以在这里进行民俗的考察；历史学家可以在这里找到有用的历史资料；而任何人都可以在这里面学点聪明。这决不是夸大之词，不信，请你自己试试看吧！

二

但什么是谚语呢？在众说纷纭的情况下，正名是必要的。过去许多人看到了谚语的通俗性这一点，便以为一切俚语、俗语（甚至熟语）都是谚语，并为谚语下了一些这样的定义：

俚语曰谚。（《尚书·无逸》某氏传）

乃逸、纵逸，自恣也，乃谚也。纵逸则所习者下，委巷谣谚常诵于口也。（《东莱书传》）

谚，俗语也。（《礼记·大学》释文）

谚，俗言也。（《左传》隐十一年释文）

谚，传言也，从言，彦声。（《说文》）

此外，人们说话引谚时，常常标明“古人说”、“俗话说”、“常言道”，也大都着眼于“通俗”和“普通流传”这两点。这，固然是谚语的重要特点，但不是它的本质，还不能全面地概括谚语的特征。因为其他语言形式，如民歌、民谣、歇后语、成语、熟语，也都具备这些特点。为了补足这种跛足的定义，于是乎产生了第二类说法：

谚、传叠韵。传言者，古语也。古字从“十”“口”，识前言；凡经传所称之谚，无非前代故训。而宋人作注，乃以俗言俗论当之，误矣！（段玉裁《说文解字注》谚字下注）

传言者，一时民风土著议论也，故从彦言；若鄙俚淫僻之词，何彦之有！观彦言而可以知寓教于文矣。（《说文长笺》）

所谓“前代故训”，所谓“寓教于文”，无非是说含有教训的意义，这的确是谚语的一个重要特点，至少大部分谚语是如此的，但问题在如何“含”法，这就必需兼顾到形式上的特点了。综括前人的说法，再加上我们自己的发现，我们大概可以这样说：谚语是一种口头创作，产生于民间，流传于人口，本身常包含有一种教训意义，“是某种思想的形象的表现，在它里面反映出了人民的经验，他们的处世秘诀。”^①同时，从形式来看，它是一种准确的、凝炼的语言，短小精悍，往往只有一句话——一个单句，或者一组并列的复句（也有其他类型的复句）。因为是成句的，能表达一个完整的意思，这就使它有别于熟语、俚语、成语、歇后语（这些都是不成句的）。至于我们平时所说的“格言”，和它也有区别。格言常是某人的名言，有作者姓名可指，形式也更为自由，结构可以任意扩大，不限于一句话。而谚语则是一种群众的集体创作，杜文澜《古谣谚凡例》说：“谣谚之兴，其始止发乎语言，未著于文字”，就是说明它的创作过程的。同时，格言只限于修身一类，谚语涉及的范围却要广阔得多。当然，我们也看到有些格言常慢慢地转为谚语，由某人的说法变成群众的共同认识，群众在引用它时，久而久之忘其作者，像引用一般谚语一样。但这是有条件的：首先要求这种格言的形式和谚语一样。同时，这种格言在内容上有的是群众的智慧与经验的概括，而仍为群众所接受；有的则是原作者本来就是根据群众的语言加以改写，只是打磨得更光，装潢得更美，说得更警策、生动，因此更便于流传，更容易为群众所接受。并不是任何格言都可以成为谚语的。对于那些转化了的格言，只要群众“批准”了，即使我们今天仍然能找出它的作者，整理谚语时，就不应该加以排除，也不必加以排除。

^① 引自 П. И. 克拉耶夫斯基：《苏联口头文学概论》，东方书店。

从形式来看，要区分谣与谚，也常常是有困难的，因而前人有这样的说法：

谚，俗之善谣之。（《国语·越语》韦注）

这实际上是把“谚”视为“谣”的一种，只是“善”而已矣。杜文澜编《古谣谚》时，有戒于杨升庵区别谣谚之失，为了省事，干脆谣谚并称，不加严格区分，并作了如下声明：

谣谚二字之本义，各有专属主名。盖谣训徒歌，歌者咏言之谓。咏言即永言，永言即长言也。谚训传言，言者直言之谓。直言即径言，径言即捷言也。长言主于咏叹，故曲折而纡徐；捷言欲其显明，故平易而疾速：此谣谚所由判也。然二者皆系韵语，体格不甚悬殊，故对文则异，散文则通，可以彼此互训。

（《古谣谚凡例》）

前半截话煞有介事地要分清“谣”“谚”两个不同的概念，但未搔着痒处，因为谣未必就只能“曲折而纡徐”，而不可以“平易而疾速”；反之，谚语也未必一味“平易而疾速”，而不可以“曲折而纡徐”。内容决定形式，不是形式来决定内容，例如诅咒性的歌谣，像“时日曷丧，予及汝偕亡！”（《尚书·汤誓》）就一点也不“曲折而纡徐”，倒是满“平易而疾速”的。杜文澜的这种分法，只是训诂派的望文生义，因此一进入实际考察时，不能不笔头一转，说什么“对文则异，散文则通，可以彼此互训”。这实际上是把自已原先树立的界碑统统拔除，让它们依旧成为通家，免得多一麻烦！其所以产生这种混乱，就因为他只从形式着眼，只看到某些谣谚“皆系韵语，体格不甚悬殊”，而

没有重视内容上的差别，没有重视谚语的显然的教训意义或作为一种经验总结的特点。而谚语之所以常用韵语（但非全属韵语），或仿效某些歌谣，这只是一种旧形式的利用，是为了流传和记诵的方便，决不可因为两种酒瓶相似，而说它们里边装的酒一定一样。

同时，我们也应该看到谚语总括的常是一种较为普遍的经验，常有泛指的性质，虽然也有阶级性、时间性、地域性等等限制，但适应的范围一般说还是比较广的。如“秧好一季谷”这句农谚，就不仅过去适用，而且现在也适用；不仅甲地适用，而且乙地也适用。因此谚语总带有科学（包括哲学）的性质，不像作为纯文学的歌谣那样，以个别体现一般，而是从一般中去发现普遍的、共同的规律。这一点，可以说是大多数谚语和歌谣的本质的区别。

可能有人这样问：前而你既然把谚语看作一种口头创作，自然它也应属于文学的范畴，具有文学的特性，现在你把歌谣和谚语如此区分，岂不自相矛盾？不，并不矛盾。我们说谚语含有科学的性质，并不否认谚语同时包含有文学的因素。这样的例子在文学中有的是，例如高尔基就说过特写是介乎科学与文学之间的东西。科学小品则一望而知是兼具文学、科学两重性质的，岂独谚语为然？

是不是有纯文学的谚语呢？是不是任何一种谚语都包含有科学或哲学的内容呢？在我们全面考察谚语的时候，的确是很不容易下断然的结论的。我们前而谈到的那些特点，只能概括大多数谚语，并不包括某些例外。而在科学研究中，例外总是存在的。像风土谚语，其中就有些属于这种例外的。为了更进一步弄清中国谚语的一般特点和个别特点，我们就有进行分类研究的必要。

三

据我个人不成熟的看法，中国谚语大体可分为风土谚语、讽劝谚语（或称褒贬谚语）、训诫谚语（或称修身谚语）和农谚四种。这都是从内容上加以区分的。过去有人就时间来分，故有“古谚”、“今谚”、“夏谚”、“周谚”这一类名目，使我们知道这些谚语产生的时代；也有就地域来分的，于是有“沪谚”、“吴谚”、“越谚”之别，使人知道它们产生或流传的地区；还有就创作者或运用者所属的职业来分的，因而又有“农谚”、“舟人谚”、“行人谚”的称谓。前人的这些分法，虽不能说全无用处，但在科学上的价值，一般说来是并不太大的。同时，实际上也很难如此区分：由于谚语的世代流传，古谚今谚，混杂难分；由于普遍流传，又势必冲破疆域的界限。硬要按时代、地域来分，除了显然有时代和地域的标记者之外，大多数谚语将无法归类。至于以职业行业来分，涉及某行某业者分起来固然容易，但各行各业公用的那些，就只好搁在一边了。何况有些谚语即使是由某一行业所创造所运用，但他们也无法筑一道语言的围墙，不使它们向外扩散，如舟人谚中的许多有关气象的谚语，同样为农民所采用，为行人所重视，说它们是农谚与行人谚也未尝不可。因此我们没有必要采用前人的分法，至多保留它作为一个参考性的注脚。我把“农谚”单独分成一类，似乎是以行业来分的，但着眼点仍在内容。由于种种特殊原因，我国农谚早就独立为一类，并且数量很多，不容许我们把它分裂开来。苏联克拉耶夫斯基所著的《苏联口头文学概论》一书中，就曾根据苏联谚语和俚语的内容，分成了三类，其中有一类就是“关于法庭和官僚们的”，而其他两类则是“关于历史事件的”、“关于社会的或日常生活的关系的”，可见只要符合谚语的实际情况，符合于分类的实际需要，即使单

独提出农谚一项，也并不破坏“以内容分类”的原则。

四

风土谚语所涉及的是某一地方的山川景物、风俗习尚、传说、特产等等。这些谚语，常常是封建社会交通闭塞情况下的特产，它的创造者可能多是“行人”。他们经历这个地方，见到他们前所未见的事物，在惊叹之余，加以形容比较，创造了这种谚语，以作为他们的经验。在这些“经验”中，有些是含有教训意义的，如提醒后来者应注意些什么之类，但一般说来，这种意义常常并不十分明显。例如：

武功太白，去天三尺；孤云两角，去天一握。

一滩高万丈，南安在天上。

过得牯牛，舟子白头。（牯牛，滩名。）

四季都是夏，一雨便成秋。（昆明气候）

吉林有三宝：人参、貂皮、乌拉草。

小姑嫁彭郎。（长江中有小姑山，对岸又有彭郎矶，故传说云云。）

这些都是风土谚语。其中描写山川和旅途风险的那些，常用夸张的手法，去突出事物的特征，寥寥数语能给人一种既概括而又具体的印象。看这样的谚语，有时就像看马远的山水小幅一样，感到耳目一新，有时甚至有亲历其境的感觉，旅人的经验就像我们自己的经验似的。由于这类谚语教训的意义不很显著，加上富有形象性的特点，它常常和民谣非常接近，例如前面举的第一个例子，就和毛主席在《十六字令三首》原注中引的那个民谣：“上有骷髅山，下有八宝山；离天三尺三。人过要低头，马过要下

鞍。”显得非常相近。如果说有所区别的话，那也只是民谣的结构更具有诗歌的完整性，而风土谚语只是吉光片羽罢了。介绍物产、风俗、传说的风土谚语，不仅语言朴素而美丽，且富有音乐的节奏与韵味。谈物产的如数家珍，不仅罗列庶品，而且把人们对这一物品所持的感情传达给我们，并感染我们；谈风习的常常像一幅风俗画，使人感到分外亲切；而介绍传说的风土谚语，常带给我们一些隽永的小故事，使我们对祖国的土地，增加一种奇异的感情：所有这一切，都丰富着我们的生活知识，培养着我们对祖国对乡土的热爱。

风土谚语在数量上本不会是不够的，因为我国土地辽阔，到处有名山大川，各处有不同的物产、传说和风尚，这些都是谚语的好材料。加上过去交通不方便，路途奔波被人们视为人生最大的苦事，水陆山川的障碍，每每给予人们很大的威胁，而偏僻地区的方物风习，又引起人们强烈的感情。凡此种种，往往发而成为摹状与赞叹之词，作为奇闻美谈，流传人口。结果众口相传，不断雕琢，成就了一些精美绝伦的民谣与谚语。可惜的是，这些东西过去很少有人去记录和整理，只是散见于一些方志和游记中，保留下来的不很多了。除了一些驰名全国者之外，大多数流传的范围非常狭窄。随着时光的流逝，随着人们改造自然的胜利，随着交通的发达，人们的知识领域在不断的开拓，风俗在不断的改变，山川在不断的改观，这类谚语因为失去了现实的依据，逐渐在人们的印象中消失了，淹没了。譬如我们今天的儿童，有几个知道解放前那些古老的节日习俗呢？与此相应的那些古老的传说和谚语，也就自然而然地引不起他们的注意了。即使不易改变的山川，在我们今天这样“改造地球”、“修补地球”、“绣山绣水”的人民时代，也改变了面目。人们不再叹息“蜀道难”了，人们不再惊怖于“黄河之水天上来”了，与此相应的一些谚语与歌谣，就只能唤起我们对往日的回忆了。例如当三门峡

工程修好之后，谁还会因为“古无门匠墓”^①这句谚语而引起苦恼呢？当“高峡出平湖”之后，滟滟深沉水底，再也不会成马、成牛、成象了，而“滟滟大如牛，瞿塘不可留；滟滟大如马，瞿塘不可下”这样的谚语，也就过时了！但这并不等于说这类谚语不再有什么价值了。其中，除了描摹祖国雄伟山川、赞叹富庶物产的谚语仍能激起我们对祖国的热爱之外，其余大多数仍具有一定的美学意义和民俗学上的价值。即使那些成了陈迹的谚语，也可以使我们和我们的子孙，看到我们的先人和当代英雄改造自然、改造社会的丰功伟绩，因而更热爱我们的生活，热爱我们的党。

五

讽劝谚语是一种品评人物、抨击恶习、讽刺坏人坏事、歌颂好人好事的谚语。在过去，它的锋芒常常直指反动统治阶级，成为一种锐利的语言的短剑。例如我们习知的：

只许州官放火，不准黎民点灯。
 灭门刺史，破家县令。
 衙门八字开，有理无钱莫进来。

就是属于这一类的。它们通过鲜明的对比、贴切的比喻、合理的夸张、生动的描写，把旧社会的官吏、官府的反动本质作了深刻的揭露。其所以能如此，是和人民长期从事阶级斗争有关的。也许可以这样说：这是人们从事阶级斗争的经验结晶，是阶级斗争的一

^① 《新唐书·食货志三》：“岁漕经底柱，复者几半。河中有山，号米堆。运舟入门，雇平陆人为‘门匠’，执标指挥，一舟百日乃能上。谚曰：‘古无门匠墓’。谓皆溺死也。”

种反映，同时又是阶级斗争的一种武器。在斗争中，它擦亮人民的眼睛，又狠狠地命中了敌人。人们珍重它，不断地将它磨砺。

劳动人民使用讽劝谚语，既讽刺敌人，也规劝自己人和朋友。如嘲笑书呆子的“博士买驴，书券三纸，未有驴字”，嘲笑两头讨好的阿谀者的尴尬丑态的“房上好走马，只怕晒坏瓦；冬瓜做碓头，只怕捣出水”，讽刺势利者“有奶就是娘”，“有钱使得鬼推磨”，讽刺二流子的“吃饭抢大碗，上场拣小叉”，“白天去浪荡，晚上补裤裆”，讽刺恶习的如“酒肉朋友，盒儿亲戚”，“贫居闹市无人问，富在深山有远亲”，等等。从这些例子以及上举的例子，我们可以看到：劳动人民所创造的讽劝谚语，虽然都和小品、漫画一样，绘形绘影，锐不可当，但由于讽劝的对象不同，采取的态度也不同，敌、我、友的界限分明，讽刺和规劝的分寸适度，对于这一有力的武器，决不乱用。

这种讽刺的谚语也和其他的讽刺文学一样，里边响彻着一种爽朗、健康的笑声，燃烧着一股旺盛、炽烈的火焰。火，要烧掉一切腐朽落后的事物；笑，则表现了人民对这些腐朽落后事物的鄙视。而这，正显示了人民精神的健康和灵魂的崇高。

在讽刺同时，人民也有所歌颂。爱憎分明，正是这种谚语的特色之一。历史上凡是对人民作过好事的人物，人们都曾加以歌颂；社会上任何一种有利于国家、人民的变革，人民都加以赞扬与鼓吹。例如歌颂农民起义和农民领袖，歌颂清官能吏和合理的政治措施的谚语，像“关节不到，有阎罗老包”之类，都充分地表现了人民的热爱与正义感。至于汉魏以来的“人物品评”，如汝南月旦之类，虽形式上接近谚语^①，但绝大多数出于士大夫的

^① 杜文澜编的《古谣谚》中就收了许多这类模仿谚语形式的人物评语，如“天下忠平，魏少年”，“天下稽古，刘伯祖”，“天下良辅，杜周甫”，都是这类货色。

手和口，大多数是一种互相吹捧的溢美之词，即使稍寓褒贬，略有上下，都算不得谚语，只能是谚语的仿制品，是统治阶级盗用谚语的形式，来为他们的“九品中正”服务。

六

训诫谚语是一种谈人生哲学的谚语，它所综括的是人们的生活经验、处世秘诀，教人如何去处事待人、律己格物，总之是如何去对待现实。这种谚语和人们从事的生产斗争，特别是和阶级斗争，有着密切的联系。在这些斗争中，人们获得经验教训，往往用谚语的形式加以总结，以警惕自己，教导别人，训诫子孙，使之反过来又服务于这些斗争。在流传中，它不断地扩大影响，不断地得到补充和提高，从而成为某一群人行动的指针和判断的依据，构成一种社会的意识。由于它是从群众中来，为群众的智慧所孕育，从实践中来，为实践所反复证明，因而它闪烁着人民智慧的光芒，有着巨大的教育意义和启示力量。例如“赤脚人趁兔，着靴人吃肉”这个谚语，就一语道破了阶级社会的实质，使人们看清了人间的最大不平。“不蹶于山而蹶于垤”，“若欲不忙，浅水深防；若欲无伤，小怪大攘”，这两个谚语，就说明了随时提高警惕的必要，提醒我们即使在顺境中也不要麻痹。至于“辅车相依，唇亡齿寒”说明互助的意义，“烂麻搓成绳，力量大千斤”说明团结起来力量大，“傍皮鱼要留三寸肚肠，老鼠也要留三天口粮”说明节约粮食的必要，都无不形象生动，妥帖深刻。像“强龙难敌地头蛇”这样的谚语，甚至还可以使我们悟出对敌斗争的策略，有着更大的实际意义。但是我们必须看到，这类谚语既是阶级斗争的产物，成为一种社会意识，因此它就有着鲜明的阶级性，正如鲁迅先生所说：“谚语固然像一时代一国民的意志的结晶，但其实，却不过是一部分人们的意志。……某一

种人，一定只有这某一种人的思想和眼光，不能越出他本阶级之外。”人民和统治者都有自己不同的“思想和眼光”，因此都有自己的“意志的结晶”——谚语。长期以来，两者鱼龙混杂，今天我们就必须加以区分，不让莠草长在庄稼里，使谬种流传，毒化人民的思想，贻误无穷。同时，这些东西既然有很多是旧社会的产物，即使是劳动人民所创造的，但由于旧社会农民世界观的局限性，他们也常常总结了一些错误的经验，不能洞察事物的本质，反而歪曲了事物的本质。而阶级斗争不断失败的结果，统治阶级的残酷镇压和恶意宣传，又使得一些人灰心丧气，不再打算去改造现实，而去屈从现实，逃避现实，从而产生一种懒汉和懦夫的哲学。这反映在谚语中，就出现了像：

人算不如天算。
 日食三餐，夜眠一觉，无量寿佛。
 病从口入，祸从口出。
 使口如鼻，至老不失。
 皇天不负好心人。
 人是苦虫。

这样一些充满与世无争、安分守己宿命论的灰色思想。农民阶级作为小私有者的这一面，在这些谚语中留下了鲜明的痕迹。这样的一些思想，我们都应该加以批判，并看到这是统治阶级思想长期统治下结出的恶果。

在这类谚语中，常发现一些内容互相矛盾的现象，反映着两种世界观、两条道路的斗争。这是现实社会中阶级斗争的折光反映。例如劳动人民在斗争中认识了团结的意义，便高呼着：

独木不成林，单丝不成线。

三个臭皮匠，凑个诸葛亮。
 众人捧柴火焰高。
 一根竹竿容易弯，三缕麻纱扯断难。
 众心齐，泰山移。
 水多成洋，人多成王。

而反动统治阶级为了分化这种团结，便恶意地宣传：

只顾自己门前雪，莫管他人瓦上霜。
 人不为己，天诛地灭。
 长子看戏，矮子吃亏。
 牙齿最硬，牙齿先丢。
 凡事不要强出头。

的确是针锋相对，成了鲜明的对照，精华与糟粕也就截然而分。作为阶级斗争武器的谚语，在这种场合下，也就很明白地显示了它们不同的效用。

七

在所有谚语中，农谚可能是数量最多、最富有现实意义的。这类谚语几乎涉及农业生产的各个方面：从时间上来说，它谈到一年四季自然条件的变化及各种作物的种植和生长过程；从空间来说，上面和天打交道，下面和地打交道，中间和人与人、人与物打交道。人们就是在这些交往中形成自己的经验，产生了各种各样的农谚。而我国悠久的农业生产的历史，众多的农业人口，多样的作物区和丰富的作物品种，更为农谚的丰产提供了肥沃的土壤。加上过去我国农民长期被剥夺了享受文化的权利，传播农

业知识的书又少得那么稀奇，农民根本无法接近那些“老古董”和“洋教条”，他们要学习生产技术，掌握生产规律，除了老农指点，亲自摸索，仿效别人，惟一的教科书就是农谚，这种情况也促使了农谚的流传与推广。解放之后，农业生产在飞跃前进，农业技术在日新月异，增产的窍门一个个被打开，丰产的经验在不断地积累。“八字宪法”不仅在已有的经验的基础上作出了全面的总结，而且为创造新的经验开辟了宽广的道路。随着农民在文化上的翻身，人民的创作情绪空前高涨，像民歌创作一样，新农谚的创作也出现了百花齐放的壮观。

旧农谚无比丰富、新农谚不断产生，这就要求我们及时地收集、鉴定、整理和研究。这种工作不仅为研究我国农业发展的历史提供了丰富的材料，而且对推动当前的农业生产，也有着很大的意义。可以肯定地说，农谚在今天仍然是普及知识、传播经验的有效形式之一，对新的一代农民来说，学习农谚实际上就是向老农学习。一些农业战线上的先进人物，如一九六〇年十一月二十五日《人民日报》介绍的余顺典同志，就是勤于收集农谚，虚心学习农谚，善于运用农谚的好手。看了这则消息之后，我就这样想过：假如我们多作一些农谚的收集、整理和研究工作，余顺典等同志工作起来就会轻松一些，获得的资料也就会更多一些。这对当前的大办农业、大办粮食，不是一件很有意义的工作么？

由于产生于生产实践，并为实践所反复检验，因此大多数农谚是科学的、可信的。许多古老的农谚，如《汜胜之书》和《齐民要术》中引用的那些“锄头三寸泽”、“无灰不种麦”之类，经过了长时间的考验，今天仍不失其现实意义，只是为了大家都懂，把“锄头三寸泽”改成“锄头底下三分雨”而已。

有些农谚由于我们没有深究，从表面看似乎有些矛盾，因而引起人们怀疑它的科学性。如古人对鱼鳞云的观察的结果，曾产生过两个相反的农谚：

鱼鳞天，不雨也风颠。

老鲤斑云障，晒杀老和尚。

前者主风雨，后者主晴，似乎自相矛盾，事实却不这样。《农政全书》对这就有如此说明：“谚云‘鱼鳞天，不雨也风颠’，此言细细如鱼鳞斑者；一云‘老鲤斑云障，晒杀老和尚’，此言满天云片大如鳞，故云‘老鲤’，往往试验如有准。”^①原来有这多讲究，可见古人并不含糊！今天的科学工作者当然更能轻而易举地指出：前者是卷积云，夏季早晨出现，云块渐渐变厚，要有风雨；后者是积云，是白色浓厚的云块，底部平坦，顶像圆锥形，夏季晴朗的午后常能看到，是好天气的象征。今天的气象科学完全可以证明这些谚语确是经验之谈。类似的例子是很多的^②，这常使缺乏科学知识而又从事农谚整理的人或运用农谚的人，感到无所适从，因而动摇了他们对农谚科学性的信念。在这种情况下，我觉得过早地下“不科学”的结论是有害的，应当虚心地向老农请教，多作些实际的观察、比较。要相信绝大多数农谚是科学的，它的缺点是只说明现象，没有揭示原因。而现象的千差万别，又不能在农谚的短小形式中作更详细的交代；有时虽在字面上有所区分，如“鱼鳞斑”、“老鲤斑”之类，但不很明显，因而仍不免使人模糊。而揭示产生这种现象的原因，找出这些谚语的科学根据，表明那些现象与现象之间的差别，正是我们今天科学工作者的责任，不应当苛求古人。至于那些产生在不同自然条件的地区的谚语，即使内容有所轩轻，却丝毫不损害农谚的科学

① 徐光启：《农政全书》，第208页，中华书局。

② 如徐光启对“日返坞”、“日没胭脂红”的分辨，见《农政全书》，第203页，中华书局。

性，倒反说明它们的精确，只是我们运用它们的时候，务必分清江南塞北，不可一视同仁。

当然，我们也必须看到，旧农谚究竟是旧时代的产物，反映着那时的生产水平和科学水平。由于过去生产规模的狭小，科学不很发达，农民常常只能看到一些表面现象，而不能作进一步的科学的分析，因而很容易把个别当作一般，把偶然当作必然，把现象当作本质，总结了一些片面的甚至是完全错误的经验。而当时的生产条件，和我们今天也有所区别，例如在地广人稀、肥料不足的情况下，古人提倡稀植，总结了“回车倒马，掷衣不下”^①这样的经验，这在当时可能是对的，但和今天“密”的原则就大相径庭了，我们必须有条件地看待它们。

旧社会的落后意识，如宿命论和方士的五行说等等，对农谚也产生过非常不良的影响。那时候农民受着自然的和阶级的两重压迫，完全不能掌握自己的命运，常常听人摆布，靠天吃饭。在和阶级敌人、自然灾害作斗争时，虽然不断地取得胜利，但也往往遭受失败。当他们还没有从这两重压迫中解放出来的时候，他们常感到冥冥者在主宰着他们，这样就产生了宿命论的现点。这种观点反映在对自然的观察上，就出现了循环论、感应论和一系列的无谓的禁忌，流露着不能掌握自己命运的悲哀。在和巫术结合在一起的五行学说的影响下，这些东西被加强了，似乎找到了“科学”的根据。所有这一些，我们只要翻开过去的皇历，读读那上面的《龙母经》、《地母经》、《春牛赞》，数数那些“不宜栽种”的忌日，就什么都一清二白了。今天我们读《小二黑结婚》，因为“二诸葛”的“不宜栽种”笑破肚皮，但古人却把这当作一种神圣的教训，就连一些最出色的古代农书中，如前面提到的《汜胜之书》，也有这种“神圣”教训的记载：“小豆，忌丙；稻、

^① 见《齐民要术》卷一《耕田篇》。

麻，忌辰；禾，忌丙；黍，忌丑；……凡九谷有忌日；种之不避其忌，则多伤败，此非虚语也！”禁忌实在太多了，这大概就是“二诸葛”的理论根据吧！这种思想，同样反映在农谚中，如：

久雨不晴，且看丙丁。（《田家杂占》引谚）

有谷无谷，且看四月十六。（《群芳谱》引谚）

春雨甲子，赤地千里；夏雨甲子，乘船入市；秋雨甲子，禾头生耳；冬雨甲子，牛羊冻死。（《朝野僉载》引谚）

阴阳一气生，造化总由天。但看立春日，甲乙是丰年，丙丁遭大旱，戊己损田园，庚辛人不静，壬癸水连天。

后一条不能算作农谚，但是这种理论的系统化表面化，有典型意义，所以也不妨举了出来。从第一个例子看：丙丁属火，水火相克，自然天要变了！从第四个例子看：甲乙属木，木旺子春，是兴旺之兆，因此丰年可期！丙丁属火，自然主旱！戊己属土，有关田园，自然不益即损！庚辛属金，刀兵之兆！壬癸属水，大水可虞！这是什么逻辑？简直是一派胡言！其他两条，更是莫测高深，鄙人不敢妄断，但也找不出任何科学根据。这些大概是农村阴阳先生的杰作，算不得道地的农谚。虽然如此无稽荒唐，但它们在农村却流传很广，颇为一些老农所重视。这似乎是难以理解的，但却并不奇怪。除了上述原因和统治阶级的宣传之外，还因为人民受尽了水旱兵荒之苦，他们常常怀着一种如临深渊、如履薄冰的心情，既担心未来的不幸，又希望事先得一点兆头；即使凶多吉少，总比茫然不测要好些。这正像过去一些占金钱卦卜行人归否的思妇一样，占卜得愈勤，禁忌愈多，就愈显得她们心情的焦灼与不安。如果说这种农谚还有价值，除了“禾头生耳”这样生动的形象，曾启发大诗人杜甫写出“禾头生耳黍穗黑”这个传诵千古的名句之外，那就在透过它们让我们看到旧社会农民

“忌雨嫌风更怯寒”的苦痛心情。

今天的新农谚，情况就完全不一样了。内容更加科学，风格更加明朗、朴素，作社会主人和自然主人的共产主义气魄，使新农谚增加了诱人的亮色，如：

夏季丢了秋季找，小麦不收种水稻。
良种年年选，产量步步增。
十边一年种到头，四季常青月月收。
既抓千斤塘，又抓万斤坡。
精打细收，颗粒不丢。

这样的谚语，靠天吃饭的思想没有了，宿命论的观点绝迹了，无可奈何的情绪不见了，有的是主人翁的精神——这就是我们人民时代的特征！

（原载《民间文学》，1961年10月号）

● 农学冠

壮族歌圩的源流

农学冠（1936～ ），男，广西大新人，壮族。广西民族学院中文系教授，民族语言文学研究所副所长，中国民俗学会理事，中国少数民族文学学会常务理事，广西民间文艺家协会学术委员会主任。代表作（含合作）有《壮族文学概要》、《瑶族文学史》、《盘瓠神话新探》、《广西通志·民俗志》、《民族民间文学原理》等。

综观人们对壮族歌圩源流的研究，大致从民间传说和后世文献资料入手。方法是可取的，但宋代以前的记载资料很少。因此人们要尽可能充分地利用民间传说去追溯往昔的人民的会风俗。问题是，怎样对待这些民间传说呢？无疑，民间传说有着历史的影子，时代的踪迹，但它们毕竟只是传说，不能完全当作信史。只有把它和壮族社会历史以及其他民族同一时代的生活现象加以分析比较，才有可能把握住这些民间传说的精髓。

从这点出发，我试图就有关歌圩的民间传说进行一次系统的探索，提出自己对歌圩源流的一些看法，和同志们讨论。

歌圩“源于乐神”质疑

关于歌圩的起源，一般有四种不同的说法，即：（1）源于乐神说，（2）源于择配说，（3）源于悼念殉情者说，四、源于刘三妹传歌说。但一般多倾向于第一种说法。有的认为“第一说比较可信”^①，有的认为“酬神的说法正反映出先民思想概念”^②，有的认为前三种说法“各有其一定的道理”，而“第一种说法比较接近实际”^③。

我认为，源于乐神的说法并不符合历史的真实。

为了说明问题，我们且将所谓歌圩源于乐神的民间传说归为两类，罗列于下。

第一类有两个——

宾阳的传说^④：传说每年一次“圩蓬”之后，当年禾虫少，作物生长好，所以在祭神时，一定要杀十二只鸡（表示鸡吃虫），一头牛，数头羊，每户都来一个人参加会餐，并且每人还要带几块肉回家去，以表示五谷丰登、六畜兴旺、丰衣足食。

马山的传说^⑤：……一年每到今天（指三月十六日）能唱唱歌，必定风调雨顺，五谷丰登，人畜兴旺。

第二类有三个——

靖西的传说^⑥：……有一年，天旱得很厉害，大家便打锣打鼓到河边求天拜地，希望上天快点下雨，解救民众苦难。很凑

① 《广西各地歌圩情况》（广西民研会翻印本）。

② 《广西各地歌圩情况》（广西民研会翻印本）。

③ 《广西壮族文学》，第434页。

④ 《广西各地歌圩情况》（广西民研会翻印本）。

⑤ 《广西各地歌圩情况》（广西民研会翻印本）。

⑥ 《广西各地歌圩情况》（广西民研会翻印本）。

巧，不几天，果真下雨了，这一年他们得到了丰收。稻谷呀，苞米呀，红薯呀，家家都堆得满满的。他们为了答谢上天恩情，便在旧历正月初一、初二、初三这三天，杀猪宰牛，大摆酒席，同时还舞龙舞狮来庆贺丰收，一边舞，一边歌，开始时是唱些丰收歌感谢上天的话。最后，青年男女便唱到爱情上来了，男的唱了女的唱，互问互答，非常热闹。以后每年正月天，他们都举行这样的活动来庆贺丰收和歌唱爱情，这些日子，就成了歌圩。

大新的传说^①：歌圩的起源是以前有神农庙时，农人到神农诞日那天在庙前供祭唱歌，藉以乐神，后来人越来越多，慢慢发展成为歌圩。

平果的传说^②：……歌圩都是随着过去各坡地的圩场每年一次的打醮、祭神等活动引起的，因为那天人们从四面八方集中在那里参加这些活动，非常热闹，而产生了互相对歌的情绪，于是男女青年们就对起歌来，一年复一年就形成了一种定期的歌圩。

第一类传说，说唱歌娱神。远古人类无法解释雷、雨、风、云的变化，也无法征服这些自然力，他们只好从自己狭隘的生活体验出发，力图对那些与自己生活、生产关系最密切的自然作出解释。比如，雨水是雷鸣之后降落的，他们就认为天上有个雷王掌管着雨水；阵雨之前由于天气闷热，蚂蚁青蛙纷纷爬出洞来，这是天降雨的征候，他们便认为蚂蚁是雷王的“儿子”，是雷王派它们来到地上，所以就知何时降雨。人们祈望好的收成，就虔诚膜拜掌管雨水的雷王；雷王高在天上，人们犹恐雷王听不到祈祷声音，看不见供奉的祭品，就以祭祀雷王的儿子——蚂蚁以代之。这种说法一直延续到现代。以往，东兰凤山一带，每当旧历年初一，一些青年便到田里捉蚂蚁，捉到后即同声欢呼，点燃

① 《广西各地歌圩情况》（广西民研会翻印本）。

② 《广西各地歌圩情况》（广西民研会翻印本）。

香火，敲响铜鼓，抬起蚂蜗游村，挨家挨户去祝贺，让大家捐献供品，还一起聚唱《蚂蜗歌》^①。《蚂蜗歌》除了叙唱蚂蜗“平乱”的英雄神话之外，大都表现人们虔诚供奉的场面和心情。这种歌，从本质上看，无疑是过去“野蛮人由于没有力量同大自然搏斗而产生对上帝、魔鬼、奇迹的信仰”^②。这种信仰，也就是原始宗教。

此外，在民族社会里，政教合一，部落的头人和巫师是全部落最有威望的长者。部落里举行的祭祀活动有歌舞，但却是庄重的，有规矩的，如果谁在祭祀中唱起情歌来，自然就会受到人们或巫师的指斥或驱逐。凤山有一份材料^③介绍古代壮民唱蚂蜗歌的情形：

唱蚂蜗歌，在露天唱时，男方和女方分开，分坐在一边木凳上，中间放一排四个铜鼓。领头人介绍唱者之后宣布：今晚庆祝丰收，大家要好好唱，不准唱情歌。有唱情歌的即踢出去，不客气。……

由此可见，以情歌为内容以对歌方式为其主要表现形式的歌圩，与宗教的祭祀活动，犹如水火不能相容，是对立的，是受到排挤的，说不上歌圩源于乐神。

第二类传说，说歌圩在乐神仪式之后发展起来。先有乐神活动，后有歌圩活动，这是符合史实的。但歌圩（准确地说那时还只能叫做对歌、赛歌）是在乐神活动之中进行，成为乐神活动之一项内容还是在乐神活动之外进行，成为完全有别于乐神性质的娱乐呢？仔细推敲二类三个传说，答案是后者而不是前者。靖西的传说明显地表现两个活动一前一后地进行；大新和平果的传说

① 《壮族民间歌谣资料》第三集，第64页。

② 列宁：《社会主义与宗教》，第1页。

③ 《壮族民间歌谣资料》第三集，第62页。

也表明，由于参加乐神会的人越来越多而“引起”歌圩，“发展”了歌圩。总而言之，歌圩是在乐神活动之外进行的，它不是乐神活动的必然演化，自然不能得出“源于乐神”的结论。

那么，否定了歌圩和乐神活动的源流关系，是不是说它们完全毫无关系了呢？不是的，它们还是有关系的。这关系是：先前歌圩可能依附于乐神会。

为了说明这种依附关系，我想以《诗经·郑风》的《溱洧》篇作为旁证。

《溱洧》是一篇关于远古郑国（今河南中部）三月上巳节（夏历三月上旬逢巳的日子），青年男女踏青游春，盛大聚会的风俗诗。全诗二段，这里引第一段：

原文	译文
溱与洧，	溱水和洧水，
方涣涣兮！	正渺渺呵！
士与女，	男的和女的，
方秉兰兮！	正拿着兰草呵！
女曰：“观乎？”	女的说：“去看看热闹么？”
士曰：“既且！”	男的说：“已经去过了！”
“且往观乎！”	“再去看看吧！”
洧之外，	洧水的那一边，
洵訏且乐。	真是宽阔而又快乐。
维士与女，	呵，男的和女的，
伊其相谑，	（他们）相互说笑，
赠之以芍药。	相互赠送香草芍药。

这首诗说明：青年男女到溱水和洧水的岸边游春。在那里，他们

自由地互赠香草，表示爱情。拿兰草辟邪和相赠芍药订情本是两码事。那些男男女女，并不都是为消灾求福而来。相当多的人是乘乐神之会，借乐神之机来谈情说爱的。因此，不能说青年男女恋爱的活动是来自乐神活动的。

刘三妹不是“歌圩的第一个领袖”

歌圩源于刘三妹传歌的民间传说不少，甚至壮民“相传刘三妹就是歌圩的第一个领袖。”^①一种习俗的产生，决不可能由某个人来组织或倡导，而是有着它的深刻社会原因的。但是，我们怎样来理解刘三妹与歌圩的关系呢？我们先看看古书关于刘三妹传说的记载。

清人王士禛说：粤西风淫佚，其地有民歌、瑶歌、僮歌、壮歌、蛋人歌、僮人扇歌、布刀歌、壮人舞桃叶等歌。种种不一，大抵皆男女相谑之词。相传唐神龙中，有刘三妹者，居贵县之水南村，善歌，与邕州白鹤秀才登西山高台，为三日歌。秀才歌“芝房之曲”，三妹答以“紫风之歌”。秀才复歌“桐生南岳”，三妹以“蝶飞秋草”和之。秀才忽作变调曰“朗陵花”，词甚哀切；三妹歌“南山白石”，益悲激，若不任其声者，观者皆歔歔。复和歌，竟七日夜，两人皆化为石。^②

清人屈大均说：新兴女子有刘三妹者，相传为始造歌之人。生唐中宗年间，年十二，淹通经史，善为歌。千里内闻歌名而来者，或一日，或二三日，卒不能酬和而去。三妹解

① 《桂西杂记》，《新观察》1957年第9期。

② 《池北偶谈》引《粤风续九》。

音律，游戏得道。尝往来两粤溪峒间，诸蛮种类最繁，所遇之处，咸解其语言。遇某种人，即依某种声音作歌与之唱和，某种人即奉之为式。尝与白鹤乡一少年，登山而歌，粤民及瑶僮诸种人围而观之，男女数十百层，咸以为仙。七日夜歌声不绝，俱化为石。^①

古人这两段文字都是民间“相传”的传说。刘三妹作为即兴歌唱的民间歌手，一连能唱七天七夜，“咸以为仙”，具有超人的色彩，可能是个虚构人物。但作为传说，一般还是以历史为基础的，它是过去的回声，历史的投影，具有某种历史的、实在的因素，因此，它对我们研究歌圩的源流仍然有参考的价值。这价值在于：一、刘三妹与白鹤少年（或秀才）在山上对歌，壮瑶汉民围而观之；二、刘三妹是初唐人。她在唐中宗年间善歌，闻名千里。唐中宗李显掌政前后两次，第一次是嗣圣元年（公元684年），第二次是神龙元年至景龙四年（公元705~710年）。刘三妹善歌、对歌当在唐中宗第二次执政期间。当然，我们理解也不能过于执著，可以泛指整个初唐时代。此外，吴淇在《粤风续九》一书中提到，人称刘三妹为“六乌婆婆”或“六乌娘娘”^②。“六乌”实为“骆越”的“骆”音，刘三妹当是骆族人。“骆越”和“西瓯”是壮族的先民，居住于广东西部和广西境内。这材料从另一个角度说明刘三妹与壮族歌圩的密切关系。

刘三妹所处的初唐时代，正是我国历史上经济繁荣，政治昌盛；“文禁”也较松弛，文人思想比较活跃的时期；加上唐太宗等帝王重视文学，爱好诗歌，不仅自己写诗吟歌，还与诗人们唱和。因此，这个时期诗歌的发展进入了至今仍令人赞叹的黄金时

① 《广东新语》。

② 引自《池北偶谈》。

代。至于当时的壮族地区，唐王朝在东部实行了划州县、置官吏、征贡赋的制度，进行直接统治。在西部山区的五十多个羁縻州县，利用原来的壮族首领为“都督”，“刺史”，“虽贡赋，版籍多不上吏部”，进行间接统治，因而在政治经济上有相对的独立性^①。总之，不论直接或间接统治，由于封建帝王实行了比较开明的政策，壮族经济得到了发展，壮族人民及其他民族的人民交往更为密切，文化交流不断增加，社会生活日趋繁荣，从而出现壮族民间诗歌繁荣的局面是自然而然的。

至于唐代是否真有“对歌”这种娱乐活动了呢？答案是肯定的。唐代诗人刘禹锡《竹枝词序》云：“四方之歌，异音而同乐。岁正月，余来建平（今四川巫山）。里中儿联歌竹枝，吹短笛击鼓以赴节。歌者扬袂睢舞，以曲多为贤。”^②一个接一个地唱，称为“联歌”，“以曲多为贤”，是指赛歌、对歌。由此推知，“刘三妹”对歌的时代，应是实事。

我们还可以进一步地追问，“刘三妹”在唐代唱的是什么样的歌？这歌的形式有什么特点？古籍都没有记载。而在民间，传说是刘三妹唱的歌倒不少，比较公认的，如她打听到四个来对歌的秀才的姓氏后唱：

姓陶不见桃结果，姓李不见李花开，
姓祝拿去修扁担，姓石提来路边埋。

又如她抒发自己的情怀：

妹相思，妹有真心哥也知，

^① 参看《壮族简史》，第25页。

^② 《刘宾客集》卷27。

蜘蛛结网三江口，水推不尽是真丝。

这些歌，基本上是七言四句，表现手法上常用双关妙语。双关即谐声，从陶、李、祝、石的姓氏联想到桃、李、竹、石等物件的形状，或以“丝”隐“思”，托物取喻，深刻而生动。

从“刘三妹”式的民歌形式来看，唐代七言体山歌的出现也是诗歌发展的必然，因为汉代诗歌基本为五言体，到了唐代，随着社会生活的繁杂，人民语言也随之发展，语汇也不断增加。所以，刘三妹唱的七言体山歌也是当时唐代歌谣的普遍格式了。《旧唐书·音乐志》上说，晋代吴地有女歌手子夜，创作不少吴歌来表现爱情生活的悲欢离合，多用双关隐语。刘三妹出现后于子夜四百多年的唐代岭南，其歌既有吴歌的影响，又有子夜时代所未有的七言体，也是合乎诗歌发展规律的。

综合上述，我认为：刘三妹开始造歌的传说不对，但它启示我们：唐代的民间歌谣也像文人诗一样，基本上以七言体的新貌繁荣于文学阵地；刘三妹是歌圩的第一个领袖的传说也不对，但它启示我们：壮族歌圩发展到唐代已臻于完善，并造就了众多的“刘三妹”式的民间歌手。

有的同志认为歌圩在明代开始形成，这是没有根据的。宋代之后，封建王朝在侬智高战败后加强了对壮族地区的封建统治，随之而来的孔孟之道在壮族地区开始盛行。说歌圩在这种条件下形成是没有什么基础的。

歌圩源于远古对偶婚生活

那么，壮族歌圩“源”于何因？起于何时？我认为，歌圩源于远古对偶婚制时代。理由是：

壮族先民进入野蛮时代农耕社会之后，虽然大家还从事着社

会性的劳动，但已出现男女分工、商品交换的社会现象。并且，对偶婚制代替了群婚制。同一氏族有共同的姓氏，氏族内禁止同族男女相互结婚，他们必须和别的氏族（部落）异性结合。但是，“部落始终是人们的界限”^①，因此，部落间男女先前在各自劳动的土地上谈笑对歌已不能适应生活的需要。后来，部落间由头人出面共同协定，选择适当的时间、地点相会，以便相互接触择配。这种聚合交往，打破了部落的界限，实际上就是歌圩的雏形。晋人沈怀远在《南越志》上说：“越之市名曰圩，多在村场，先期招集各商或歌舞以来之，荆南岭表皆然”^②。显然，这当中也包括了壮族的歌圩。如果说古人的记载没有指明这歌舞的性质，难以说明问题的话，我们不妨再看看这些事实：（1）澳洲土人在跳 corroboree（科罗薄利）这种恋爱舞的时候，通常在集市。这种部落间的舞蹈有时参加的人数达四百人^③。（2）我国汉族先民远在周代也跳一种“万舞”，据闻一多先生考证，这是男女相爱，会合一起唱歌跳舞的活动^④。（3）苗族的“跳月”，也是同类性质。清人陆次云对此曾有记载：“跳月者，及春而跳舞求偶也。载阳展候，杏花柳梯，庶蛰蠕蠕，菁居穴处者蒸然蠢动。其父母各率子女，择佳地而为跳月之会。”^⑤ 总之，许多民族还处于原始社会阶段时，以歌舞为手段来表示恋爱择偶，是常见的现象。因此，我们可以这样说，壮族歌圩起源于远古族外“择偶”的社会生活，对偶婚生活是产生歌圩的现实依据。

当然，只是说歌圩源于族外“择偶”的社会生活，显然是不

① 恩格斯：《家庭、私有制和国家的起源》，《马克思恩格斯选集》第四卷，第94页。

② 转引自李调元《南越笔记》卷一。

③ 普列汉诺夫：《论艺术》，第143页。

④ 《闻一多文集》第一集《神话与诗》。

⑤ 《桐溪纤志》。

全面的。因为“择偶”是人类生活的必然活动，而“歌圩”却并非各个民族的必然产物，原因在哪里？深入研究这问题不是没有意义的。我认为，这当中有个心理因素问题。

心理因素问题是个比较复杂的问题。我们且从壮族歌圩源于壮族喜爱唱歌这一说法谈起。武鸣传说^①：

一般男女青年是不常在一起游玩的，所以他们在劳动过程中，这一小群男青年和另一小群女青年就有互相交流思想的要求，起初是互相喊话，后来觉得喊话太单调，就用山歌这形式来传这，时间久了，就变成了歌圩。类似的传说在平果、德保等县也有，这里不再赘述。

如何理解壮民酷爱唱歌这种心理呢？

德国毕歇尔根据大量的人种学材料写成的《劳动与节奏》一书中提到：“诗歌的产生是由精力充沛的具有节奏感的身体动作、特别是我们称之为劳动的身体动作所引起的。”^② 古老壮民长期在岭南的“谿峒”间从事农耕，劳动是沉重的，山野是空漠的，但他们借助歌声，唤起愉快的情绪，改变山野寂寞的境况，提高劳动的效率。随后，他们借助歌声，相互表情达意，或结婚姻，或交朋友，增进了生活的乐趣。在这当中，人们对“歌”的认识，开始是出于功利的目的。如果说，有的原始民族跳恋爱舞时以灵巧的身段、手势，显示自己的强壮和灵巧、能捕捉更多的野兽而赢得对方的喜悦的话，那么，壮族的先民则是以歌来显示自己的才华和心灵的高尚。对歌的人、既有嘹亮的歌喉，又有唱不完的歌，这些歌使人听之不厌，洋溢着青春、热情，充满了知

^① 《壮族民间歌谣资料》第三集。

^② 引自普列汉诺夫《论艺术》，第37页。

识、智慧，这样的歌者必然是聪明、能干、心灵美好的劳动者，是能创造幸福生活的劳动者，从而取得对方的敬慕和爱恋。这就是壮族先民在农耕时代形成的扎根于功利目的之上的朴素的美学观念。从这点引申，可以说，倾吐内心炽烈爱情的歌唱是歌圩形成的精神支柱。

因此，历代封建统治者企图禁歌，不能不引起壮民的强烈反对。清代东兰州官捉拿唱歌少女，在她们脸上涂漆，群众抗议道：“天上大星管小星，地上抚台管军门，只有知府管知县，哪个管得唱歌人。”^① 山歌显示了壮民不畏强权、追求自由幸福的不屈性格。一九三七年，国民党崇善县（今崇左）的县警到南津村驱赶歌圩上的群众，群众愤然抵制。一位五十余岁的老农边走边骂：“禁止！那学堂里又唱歌！学堂唱歌，我们就唱不得吗？……”^② 这番话道出了壮民酷爱唱歌的特性。

解放后，有些地方也禁止歌圩，但无济于事。“不准唱，群众还是唱”；“越禁，唱的人越多”^③。甚至有的群众说：不给我们唱歌，干脆改掉我们壮族名称算了。壮民对禁歌这样反感，强烈体现了溶合着哲学、美学、道德、民族特征等诸因素在内的壮民族社会心理。

从上面分析看出，歌圩的产生时期很久远，可以追溯到春秋或更古。如靖西、德保壮民称歌圩为“窝甲”，就有“走出岩洞”的意思。这名称还保留着壮族先民居住山洞时代的影迹。

当时，壮族先民已实行氏族外婚制，文化已相当发达。刘向《说苑》辑录的《越人歌》，颇能说明这一点。春秋时，楚王母弟鄂君子晰在河中泛舟奏乐，摇船的越人（壮族先民）把桨而歌。

① 引自何其芳《陕北民歌选》序。

② 引自《东方杂志》32卷14期。

③ 《广西各地歌圩情况》（广西民研会翻印本）。

最后两句是：

山有木兮木有枝，
心说（悦）君兮君不知！

他们以歌代语，比赋相依，虚实相生，委婉表达了越人对鄂君敬慕之情，可见当时壮人表情达意艺术的高超。秦汉之际，岭南与中原为战争沟通，汉族先进文化和生产技术在壮族地区广为传播。并且，王朝当时也尊重越族的风俗习惯，“以其故俗治”^①，因而歌圩也随着社会的发展不断发展。它与奴隶制抢婚、封建制逼婚的社会现象一经对比，越发显示出它的民主性。

歌圩是壮族民间固有的风习。它从诞生的时候起，就促进了壮族文化的繁荣，鲜明地表现了壮族人民的心理素质和文化传统。在壮族文化史上，它占有极其重要的地位。当然，它脱胎于旧社会，必然带着一些旧的东西进入新的时代。但我们不应把这些东西当作是歌圩的本质表现，而对歌圩加以反对和禁止。列宁曾经指出：“无产阶级文化应当是人类在资本主义社会、地主社会和官僚社会压迫下创造出来的全部知识合乎规律的发展。”^②我们对待歌圩应采取积极态度，让人民群众在歌圩的实际活动中清楚地了解这种风俗的社会起源和发展过程，从而自觉地抵制那些不良的影响，发展社会主义时代的新风尚，建设社会主义的精神文明。

（原载《广西民间文学丛刊》，1981年第3期）

① 《通鉴》卷二十一。

② 《列宁选集》第四卷，第343页。

◎ 陈子艾

《粤风续九》与《粤风》 研究三题^①

陈子艾（1933— ），女，湖南新化人。北京师范大学中文系教授，中国民间文艺家协会理事。主要从事歌谣学及中国民间文艺学发展史研究。代表作有《李调元与民间文学》、《我国现代民间文艺学的发端》等。

搜集整理民间歌谣的工作，在我国已有相当长的历史，也出现过不少令人欣喜的成果。例如收有春秋中叶以前三百零五首诗歌的《诗经》、宋郭茂倩编辑的《乐府诗集》、明杨慎辑录的《风雅逸篇》、《古今风谣》等古籍，就收集保存了不少古代的民间歌谣，其中部分是情歌，也有一些少数民族的歌谣。后来，明朝冯梦龙的《山歌》、醉月子的《吴歌》出版，我国才有了民间情歌的专集。但这两本书，仅收集了流传于江浙一带的汉族情歌。直到清代，诗人吴淇与赵龙文、吴代、黄道三人合作，收集、整理

^① 本文最初以《〈粤风续九〉与〈粤风〉的搜集传播与研究》的标题登载于1982年《民间文艺集刊》第二集，转载时略有改动。

了汉、瑶、徭^①、壮四个民族的民歌数百首，编辑成了《粤风续九》专集，多民族的我国，有史以来，才有了一部较多民族的以情歌为主的民歌集。此后，又过了半个多世纪，黄叔璥在其所撰《台海使槎录》（序于1736年）卷五——卷七的“番俗六考”中，收录有台湾南路、北路高山族各支族、支社形式多样的民歌三十多首，除忠实记音外，并附有意译。其中除劳动歌、礼俗歌等，也有少量是情歌。又过了近半个世纪，清代学者李调元在《粤风续九》的基础上，选收汉、瑶、徭、壮四个民族的情歌一百一十一首^②，编辑出版了《粤风》，我国才有了第一部较多民族的情歌专集。

在封建礼教和歧视被统治民族观念占统治地位的清代，《粤风续九》与《粤风》的出现，是值得重视的文学现象。它们对我国多民族的文学发展史来说，有着不容忽视的意义。同时，也为我国民族学、民俗学、语言学等学科的研究，提供了重要的资料。因此，自从它们问世以来，不但曾经受到过一些清代学者诗人的关注，并且，在二十世纪二十年代到三十年代以及六十年代初期，曾先后成为我国民间文艺学界研究讨论的课题之一。而两次讨论中，所出现的不同意见，对民间文学事业的发展来说，也是有益的。今天，当我们向四个现代化进军的时候，为了促进多民族民间文学研究工作的发展，为了加强民间文学史的建设，对《粤风续九》与《粤风》的有关问题，实有进一步研究讨论的必要。本文试图在批判继承前人研究成果的基础上，就《粤风续九》与《粤风》的收集、整理、出版、评

① 徭：清朝浔州一带的徭人，乃明朝时，由统治者从贵州调来平定大藤峡起义的徭兵及其后代，在后来的发展中，徭人已成为广西壮族的一部分。

② 这一百一十一首情歌中，有一首是摸鱼歌（亦称沐浴歌或木鱼歌）的片断。摸鱼歌是源于粤地各族民歌的一种说唱文学，但因这四句唱词，也是咏唱男女之情的，所以就含混地将其一起归入“情歌”称谓了。

介和研究，作一较为系统的论述，并就两书的有关问题，进行某些新的探讨。

关于两部民歌集的搜集整理与传播

首先谈谈《粤风续九》是部什么样的书。早在本世纪的六十年代初期，有的单位由于编写少数民族文学史的需要，曾经登报征寻此书，结果毫无所获，看来可能已经失传^①。今天，我们虽无从目睹此书，但就目前能够查阅到的有关文字记载，尚可大致窥见该书原来的基本面貌。

关于《粤风续九》的资料，最重要的有以下三条。第一条是《四库全书总目提要》集部词曲类存目的“粤风续九”条。该条说：《粤风续九》为“国朝吴淇编。淇为浔州推官时，杂采其土人歌谣，又附瑶、俚、壮歌数种，汇为一编。其云续九者，屈原有九章九歌，拟以此续之也。前有淇自序，卷首有孙芳桂撰刘三妹传。……”第二条是陆次云著《峒溪纤志志余》^②的“溪峒歌谣”条，记有：“溪峒歌谣数种约数百篇，兹各取其一二，以概其余。次云得之王大司成阮亭先生者。先生题其端曰：余闻粤西壮瑶之俗，以歌自择匹偶，然不知其歌词为何等语也。顷宋牧仲郎中贻《粤风续九》一卷，凡粤西及俚、壮、瑶人之歌悉备。……此书为浔州司理睢阳吴湛^③再渠所辑，其云修和惟克甫者，托名于虚也。……”第三条是李调元的

① 孙殿起《贩书偶记》三四三页的“雨蕉斋诗选”条云：“淇著有《粤风续九》，已见四库存目。”按孙氏《贩书偶记》一书的体例，凡四库总目已经著录的书，除卷数不同者外，即不收录。这里特别提出《粤风续九》，很可能以他阅读清代图书之广博，也未见过此书。

② 见《陆次云杂著·八编译史》或《昭代丛书》丙集卷廿七。

③ “湛”为“淇”之误，吴淇是宜兴人。吴淇才是睢阳人。——本丛书编者注

《粤风》自序^①所记：“……适友人以吴淇伯所辑粤歌四种见投，……遂总勒四卷，解释其辞，颜曰粤风。……”由以上三条，结合参考《粤风》的内容，可以推知《粤风续九》一书的以下几点：

（一）这书是吴淇、赵龙文、吴代、黄道四人搜集、译注和整理的。由吴淇总其成，修和惟克甫是吴淇的托名。

（二）全书收粤地民歌约数百首，包括汉族、瑶族、佯族、壮族四个民族的民歌。

（三）书的编辑体例是总为一编，以汉族的粤歌为主，瑶歌、佯歌、壮歌附于其后。

（四）书的卷首有吴淇写的自序和浔州同知孙芳桂撰的《刘三妹传》。

（五）书编成于吴淇在浔州任推官（司理）之时。

这最后一条，为我们考证《粤风续九》辑成的时间提供了重要依据。据《续修睢州志》的人物志记载：吴淇“壬辰（1652年）中会试，不就廷对，里居六载”，到戊戌（1658）才人都成进士，“会改制，授广西浔州府推官”。由此可知，他就任推官是在1658年或稍后。另据《镇江府志》卷廿四参佐栏记：镇江府同知吴淇于“康熙四年（1665年）由广州（浔州之误——笔者注）府推官升任”。所以，吴淇任推官当是在1658年或稍后至1665年之间。而《粤风续九》的编成，也正在这一段时期内。

① 《粤风》，有李调元自己刻印于乾隆四十九年（1784年）的《函海》本，似已失传。尚存的版本有：嘉庆十四年（1809年）其弟李鼎元重新校印的《函海》本（中有失缺）；道光五年（1825年）其子李朝襄重修补刻、使其“复为完璧”的补刊《函海》本；光绪七至八年（1881~1882年）钟登甲乐道斋刊的《函海》本；1927年钟敬文重新编印的朴社刊行本；1936年商务印书馆的《丛书集成初编》本；1956年蒲泉、群明编的《明清民歌选》本。其中除道光五年本能偶见李调元的“自序”外，余均未见。另外，该“自序”还见于1956年李澍庸著的《粤中瑶佯壮歌试译》的卷首。

至于《粤风续九》是否印刷出版过,则有待另考。但从宋荦、王士禛、陆次云之间的辗转相赠来看,从交游甚广的李调元辑刻《函海》还得靠友人以吴淇所辑粤地民歌四种相投才能编成《粤风》来看,则有可能《粤风续九》是靠为数不多的手抄本流传的。

那么,手抄本的流传情况又如何呢?现在可以看到的最早材料是王士禛所说:“顷宋牧仲郎中贻《粤风续九》一卷……”王士禛之称宋荦为郎中,为我们提供了考证的重要线索。《清史列传》宋荦条:宋荦“康熙……十七年(1678年)迁刑部员外郎,出榷赣关,还,迁本部郎中,二十二年(1683年)授直隶通永道”。这说明,他任郎中职是在1678年至1683年之间。据此,宋牧仲将《粤风续九》传给王士禛的时间,应在此数年间或其后,而这已是吴淇去世(1675年)后数年之事了。

王士禛得到《粤风续九》后,一方面自作笔记,编写了“粤风续九”条,除采有粤西汉族民歌七首、瑶歌四首、壮歌一首、蛋歌三首外,还录有俚歌六首之片断和关于俚人扇歌、担歌以及布刀歌的简介等。这条札记,后来收入序于1691年的《池北偶谈》卷十二中。另一方面,他又将该抄本传给陆次云,陆氏据抄本写了“声歌原始”条,同时,录下苗歌(为粤歌之误——笔者注)九首,瑶歌二首,蛋歌一首,扇歌一首,担歌一首,布刀歌一首,共十五首,且间作评语。他集以上内容,再加上苗书二章作为附录,汇为《纤志志余》一卷,收入他于1683年编成的《八紘译史》一书中。这卷《峒溪纤志志余》,后又被歙县张潮山收入《昭代丛书》(序于1704年)丙集^①中。其后王士禛于1704年至1710年间罢官家居山东新城时,又在其所撰的二百二十余

^① 《昭代丛书》丙集的《峒溪纤志志余》卷比《八紘译史》中的该卷仅收十五首要多录五首,计瑶歌一首、俚歌唱和各一首、壮歌二首,但却删去了原附载的苗书二章。

条诗话中，写有较《池北偶谈》中内容简略的又一条“粤风续九”诗话，除评语外，录有粤歌、瑶歌、蛋歌各一首以及五首粤歌的各两句。后来，王士禛的大儿启祜将这条诗话收入《渔洋诗话》一书中。

宋荦、王士禛、陆次云等人所从事的这些传送、转抄、编辑出版的工作，为粤地有关各族民歌的保存和扩大流传，作出了贡献。除了他们的热心评介传播外，广东著名诗人屈大均也对《粤风续九》表示了关注。他在《广东新语》（自序于1700年）卷十二的长达近三千字的“粤歌”条内，于热情介绍家乡广东丰富多彩的民歌同时，也对广西民歌作了介绍。虽然对《粤风续九》集中各族民歌作品引用不多，仅录三首的六句歌词，但却引述了《粤风续九》的主编兼收集者吴淇有关瑶、俚、壮各民族民歌特点及有关风俗的介绍，以及收集者之一赵龙文有关瑶歌的一些看法。虽然被引述的内容有欠准确之处，但却为我们保留了一些难得的少数民族民间文艺学史的资料^①。

与以上几位诗人学者热心传播介绍粤西诸民族民歌及其有关资料同时，褚人获的《坚瓠集》辛集（出版于1695年至1698年间）卷四的“溪峒歌谣”条，诗人朱彝尊的《明诗综》（序于1705年）卷九十六以及由姚祖恩从《明诗综》中辑出的《静志居诗话》中，也收有《粤风续九》中已录的几首明代即已流传的浔州士女歌，如《不见风吹花上枝》、《水推不断是真丝》、《娘不年年作女儿》等。这都是首句为三言，后三句为七言的四句头山歌。

① 如赵龙文云：“瑶歌与民歌，皆七言而不用韵，或三句或十句，专以比兴为重。”吴淇认为：“壮歌与俚歌颇相类，可长可短。”这些看法，与现今所见《粤风》中的民歌情况不太相符。其原因有待于进一步考证和研究。至于所提供的其它有关资料，如吴淇所说的：壮歌“亦有竹枝歌，舞则以被覆首为桃叶舞。有咏者云：桃叶舞，成莺睨睨，竹枝歌，就燕呢喃。”就是很有研究价值的壮族民间文学史和民间文艺学史的资料。

综观上述，当时在诗坛负有盛名、被尊为诗坛山斗的王士禛和与王齐名的朱彝尊以及其他诗人学者，他们或推荐《粤风续九》一书，或转录评价该书中的作品，或引用该书中的论述及评介，在十七世纪六十年代到十八世纪初期，形成了评介传播少数民族民歌的一股小小的热流。这是清初诗坛一个颇具特点的新现象。对这一新现象产生的时代、社会等多方面的原因，有待于学术界深入研究和探讨。

《粤风续九》出现了一个多世纪以后，四川才子李调元编辑的《粤风》问世了。这本书将所收的汉、瑶、徭、壮四个民族的一百一十一首情歌，按民族分为四卷；每卷署明原辑录者的名字，并将蛋歌、担歌、扇歌、布刀歌按其所属族别，分别归入各族民歌专卷之中。这些多民族的情歌，以各自特有的民族语言，抒唱了各民族人民的慕情、求情、恋情、离情、思情、怨情……反映了他们处境、思绪各不相同的爱情生活，既有热恋的幸福，也有离别的辛酸；既有思念的痛苦，也有重逢的欢悦。歌词大胆直率朴实，表达了他（她）们最为真切、丰富的内心感情。

这些内容丰富的民歌，风格各具民族特色，形式亦多种多样。例如句式方面：徭歌、壮歌多为五言，汉族客家歌、瑶歌则多为七言，也有首句为三言或五言的七言体。客家歌全是四句，瑶歌除四句外，间或也有六句、八句的，壮歌则四句或七句、九句、十一句不等，可长可短，形式自由。徭歌则全是问答式的八句歌，唱的时候要叠作十二句，以为尾腔。用韵方面：瑶歌可不用韵，而其他歌大都押句尾韵，徭歌则既押尾韵也押腰韵，且腰韵、尾韵又互相为韵，这在其他民歌中似乎少见，成为徭歌独有的特色。修辞手法方面：客家歌、蛋歌常用双关，与子夜、读曲相近，亦颇似吴歌。而徭、壮、瑶歌则偏于比兴。至于直抒真情的赋体，在各族民歌中甚为常见。这些多种形式的民歌，在演唱时，常衬有土音。各族情歌的百花争艳，琳琅满目，美不胜收，

使《粤风》异彩吸人。

那么这本特色鲜明的情歌集，又是在何时编成并出版的呢？据李调元的《粤风·自序》所说：“……余尝两至粤矣，浔江俗尚摸鱼歌，闻而绎之，……适友人以吴淇伯所辑粤歌四种见投，……遂总勒四卷，……颜曰粤风。”这就清楚说明，《粤风》编成于他两度至粤又已离粤之后。李第一次至粤是1774年典试广东时。第二次赴粤，是1778年任广东学政时。这后一次直至1780年任满后才离粤返京。所以，《粤风》编成时间，似应在1780年之后。由于《函海》刻成于乾隆四十七年（1782年），付印于乾隆四十九年（1784年），而《粤风》是通过编入《函海》才获得初次出版机会的，所以，可以肯定，《粤风》的出版问世，应在1784年之后。

其后，整个十九世纪，《粤风》主要仍是依靠嘉庆、道光、光绪三朝重版的《函海》得以继续书面流传，并日益扩大其影响。此外，十九世纪前半叶的学者梁绍壬，在其《两般秋雨盦随笔》的“粤歌”条中，也引录了几首《粤风》所收的民歌。他对民歌的这种欣赏和推广的态度，受到了十九世纪后半期杰出诗人黄遵宪的赞扬。其他如：梅溪逸士的《岭南逸史》和近人徐珂的《清稗类钞》中，也曾对《粤风》有所征引和赞赏。但是，他们对粤歌大多是用文学欣赏的眼光挑选一两句录之，没有像王士禛、陆次云那样多方面地、整首地进行转录与评介的工作。并且总的看来，更未形成过《粤风续九》问世后那种比较集中评介的热流。这种状况，直到二十世纪五四运动到来，才有了新的重大变化。

本世纪的二十年代，在民族主义、民主主义新思潮的影响下，在歌谣学、民俗学建设的进程中，《粤风》这部多民族的情歌集，受到了学界的热切注意。首先，在《小说月报》十四卷第一号上，顾颉刚以惊喜的心情，介绍了这部“重要的歌谣集”。

随后，胡怀琛在一九二五年出版的《中国民歌研究》一书中，对《粤风》中的各族民歌作了一些成首或片断的转引与评介。接着钟敬文继出版《盍歌》、《客家情歌集》之后，也对《粤风》作了重新编辑注解的工作，1927年，由朴社出版了《粤风》的新编本。但因原《粤风》中的俚歌、壮歌，需译成汉文，而作好这个开创性的工作，需要时间，因此，新本《粤风》中未收这两个民族的情歌，待与刘乾初^①合作，将其译成汉文，才于1928年以《俚壮情歌》为书名，作为中山大学民俗学会丛书之一，另行出版。与此同时，左天锡也对《粤风》进行了校点，惜未获出版。所幸他在校点《粤风》中写成的长达两万多字的后记，由于田汉的关心，得以在1929年的《南国月刊》创刊号上发表。该文除评介《粤风》外，还向读者介绍了不少少数民族的歌谣知识。到了三十年代，王云五主编《丛书集成初编》时，《粤风》（《函海》本）被收入《古今风谣及其他二种》一书中，于1936年出版。

新中国成立后，《粤风》（《函海》本）又被蒲泉、群明收入其所编的《明清民歌选》甲集中，于1956年一月出版。同年六月，广东省中山图书馆刻印了李澍庸的《粤中瑶俚壮歌试译》一书，该书对《粤风》中三个少数民族情歌歌词的语音和语意，作了某些新的考证与探讨。

上述这些工作，为《粤风》的更有效、更广泛地传播，创造了新的条件。但是，全国解放三十年来，竟然没能印行一本重新翻译单册出版的完整的《粤风》专集，这不能不说是我国民间文艺界的一件憾事。

^① 刘乾初，山东蓬莱人，中国共产党党员。毕业于燕京大学文学系。1926年在岭南大学附中任教时，与钟敬文合作，翻译了《俚壮情歌》集。随后即赴武昌，参加北伐。1927年四·一二政变后，他返回山东，作党的地下工作，后被国民党反动军阀杀害。

有关两部民歌集的评介与研究

可以说,《粤风续九》问世后,从它一开始被书面转抄和传播,有关它的片断和零星的评论性文字就出现了。但从十七世纪中叶到二十世纪初期这两个半世纪内,由于时代和学者本身的局限等原因,却未见有关于《粤风续九》的专门研究性文章产生。而对晚于《粤风续九》一百多年出版的《粤风》,从评论角度说,就更是无人问津了。直到新民主主义革命时期,才出现了关于上述两书的专门的研究性文章,并就一些有关的学术问题,进行过有益的讨论。在社会主义时期,情况也大致如此。下而试就二十世纪前有关《粤风续九》的片段评介文字,对古代、近代学者的民歌学观点,作一些初步的探讨。

在关注和评论过《粤风续九》的学者诗人中,评论言论较多,比较重要的有王士禛、陆次云、屈大均和李调元。现以他们四人的观点为主,结合其他学者的评论,作一总的考察。大致说来,他们主要有以下看法:

(1) 对《粤风续九》书名含义的理解。李调元认为:“古人云:骚者楚风之余也。粤近于楚,而楚无风。风者,可以补三百篇之遗乎。”《四库全书存目》作者的理解则是:至于谓“续九”者,因“屈原有九章九歌,拟以此续之也。”应该说《粤风》可“补三百篇之遗”的观点,是颇有见地的。而续九章九歌之理解,能注意从历史发展的角度,考察粤地民歌与古代楚国屈原九章九歌之关系,这点也同样可取。但九章、九歌,是屈原在楚地民歌以及其他民间文学作品基础上的再创作,与《粤风续九》的整理粤地民歌应有所区别。再创作是与民间文学有关、但又不同于民间文学的另一工作范畴。总的说,就二者对书名的理解看,很可能颇符编者吴淇命名的原意。

(2) 对所录粤地民歌的赞誉。如：老百姓“天机所触，虽未尝目接诗书，白口唱和，自然合韵”。他们的歌，“其语也古艳，与乐府歌辞差近”。（陆次云）“其辞粤而古”，说明“抱瑾握瑜之余波犹在”。（李调元）其艺术风格，“颇有乐府清商、子夜、读曲之遗”。（王士禛）他们对所录粤地民歌，还分别作有“比兴生得妙”，“竟是好乐府”，“章法浅淡，逼真，三百篇矣”、“首首堪诵”等赞语。虽然以上的赞誉，主要是针对第一卷粤歌的作品而发，但有些也可说是包括了对俚、壮、瑶歌卷的看法。在当时的条件下，能对民间流传的情歌（特别是少数民族的情歌）作如此赞语，实非易事。这正是他们的艺术观具有一定人民性的具体体现。

(3) 对有关各族民歌艺术特点的初步探讨。例如：吴淇、李调元、陆祚蕃等人就曾经谈到过下面的一些看法。有的指出：粤歌是有韵的，与瑶歌不用韵不同；粤歌意多双关，与瑶歌的专重比兴亦各有异。并认为“俚之为歌，五言八句，唱时叠作十二句，多用古韵，平仄互押，或隔越跳叶，曲折婉转，喃喃呢呢，有一二佳语，颇类六朝情艳”。有的则认为：“壮歌虽与苗歌相类，然苗歌如律诗，少一句不得，壮歌可长可短。”还有的看法是：苗人的扇歌是“前后起止，皆有章法，有创作，有套本词”。……诸如此类的评介，可说是我国民间文艺学史上，较早见到的有关少数民族民歌艺术特点的理论文字，是值得重视的歌谣学史料。

此外，从他们的有关出版序言和评介文字中，还可知他们之所以热心记录和传播民歌，除了前述的喜爱欣赏民歌自然、朴素的天籁美和比兴手法运用得好等之外，为了广见闻或出于好奇心，也是其原因之一。诸如：“好奇领异”、“俾天下闻所未闻者，知所自也”、“多识”、“博弈”……等字语，都最清楚不过地表明了这种思想。

综观以上数人的看法，既可见其时代和个人的局限，也可见其思想在当时历史条件下所具有的多少有别的进步因素。尽管他们的政治态度以及他们在官场与文坛的地位各不相同，但从他们热心搜集、整理、传播、评论各族民歌的工作中，却都可以看到他们文艺观中所具有的程度不等的人民性，而这又是与他们大多具有以下几点分不开的。

首先是为官清廉、同情人民疾苦的生活态度。例如吴淇在任得州推官时，对不幸犯案的良民，“为求生路不得，则坐卧不安”。后作镇江府同知，因“驿费浩繁，岁额不敷，公不欲累民”，结果“以供应疏闲失，上官指罢归”。（见《潜庵先生全集》，亦见于《国朝耆献类征初编》）陆次云则：“居官有善政，去郾之日，民走送累百里。”（《清史列传》卷七十）宋莘是：“调江苏巡抚，去日万姓遮留雨泣”。（《清代学者象传》第一集第一册）李调元则是因为性格耿直，不愿行贿，得罪了近侍，曾被内掌太监“大相啗柄”。（《直隶锦州志》）他的《童山诗集》中，常可见同情人民疾苦的诗篇，如《石匠行》、《窑户行》等。

他们这种同情人民、有益于人民、受到人民欢迎的生活态度，正是他们的文艺思想具有一定人民性的基本原因。

其次，是好客广交的生活爱好和博学多闻的知识素养。这为他们的“涉奇猎异”，追求丰富新鲜的知识提供了良好的条件。例如：吴淇的“雅重学校，宾礼寒素，市书万卷，与文士校讎讨论，夜则挑灯对读，遇得意高叫长歌”，“读书既多，时出其新奇者资谈柄”。王士禛的“少壮遨游遍天下，于书无所不窥，于学无所不贯”。“官扬州五年，公余则邀宾客，泛舟虹桥平山堂，酒酣赋诗，断缣零素，墨沈狼藉”。朱彝尊的“凡书无不披览”。陆次云的“载酒征歌，风雅好客”。屈大均的削发“为僧”，“出游吴越”、“秦陇”、“华山”，广闻博见。李调元的“襟怀潇洒，跌

宕不羈”，“爱奇嗜博”，“爱才若渴”，都是好例^①。

再次，思想比较解放，诗风文风有一定的革新意味，所以在创作中，一般颇能突破成规，标新立异。例如吴淇的“为制举义，不拘尺幅，落落有奇气”。王士禛的“论诗特标神韵，一扫前明伪体”。朱彝尊的“为文盖益奇”。陆次云的“诗时有新意”。李调元的“所为诗文，天才横逸，不假修饰”，能“超脱沿袭之陋”。（以上引文出处同上一段）^② 这种革新的诗风文风，有助于他们勇敢地破除传统的正统观念，去关注欣赏历来受到歧视的少数民族歌谣，去关注欣赏被视为“有伤于礼教”的情歌。反过来，劳动人民创作中洋溢着泥土芳香，独具的浓郁生活情趣，那种“天籁”的朴实自然美，又影响着他们的思想感情，给他们的诗风文风带来程度不等的清新气息，也更增添了其革新的意味。

以上这些古代学者有关《粤风续九》和《粤风》的谈论与研究，发展到现代，在新民主主义时期，进到了一个新的阶段。新阶段中的有关研究工作，与作为新文化运动组成部分的歌谣学、民俗学建设的发生发展史紧密相关，为了有助于理解这种研究工作的背景和意义，在此先简述一下歌谣学、民俗学建设的历史。

可以说，直到抗日战争爆发前夕，我国的歌谣学、民俗学的建设，大致经历了三个发展阶段。

（1）兴起发动阶段：大致由 1918 年至 1927 年，建设以北方的北京大学为中心，以 1922 年创刊的《歌谣》周刊为主要园地。

（2）发展阶段：大致由 1927 年至 1930 年初，以南方的中山大学为中心，以 1928 年创刊的《民俗》周刊（其前身是《民间文艺》

① 所引见《国朝诗人征略》、《清史列传》、《清代学者象传》、《国朝耆献类征初编》等书以及各有关地方志或作者的创作集。

② 古人所写铭、传之类，对死者往往有过誉之词。但本文所用引文，一般说来，是可参考的。

周刊)为主要园地。

(3) 扩大传播阶段:大致由1930年至1937年。这期间,浙江、福建、广东、江苏、四川等地的民俗学会及分会相继成立,影响最大的首推杭州的中国民俗学会;继各地会刊的陆续创办,停刊已久的《歌谣》、《民俗》两个刊物,也于1936年复刊;不少民众、平民教育工作者热心收集、发表民间歌谣等作品,使民间文学工作者的队伍有所扩大;民间文学理论工作也有所加强。这些成就,使歌谣学、民俗学的建设,在三十年代初中期,于并不平坦的发展进程中,向前迈进了一大步。

考察《粤风续九》与《粤风》研究工作的进展,正反映了这样一个发展进程。在第一阶段,只有顾颉刚和胡怀琛关注和评介《粤风》一书。到第二阶段,则不仅有了钟敬文整理出版的《粤风》以及他与刘乾初翻译的《佯壮情歌》,且有了左天锡、清水等的研究性文章或有关谈论。再进到第三阶段,顾颉刚、王鞠侯、容肇祖、乐嗣炳、叶德均、黄芝岗等先后就两书的有关问题陆续发表意见,议题也有新的拓展。

总之,这一时期的研究,不仅研讨了与两书有关的问题,诸如:《粤风》的“粤”究竟何所指、《粤风续九》的作者到底是谁、《粤风》是否即《粤风续九》等,同时,其它虽未直接论及两书,但与粤歌、佯歌、客家歌、瑶歌、苗歌、壮歌等有关的专门性研究文章亦日益增多,有关各民族歌谣风俗的介绍性文章也陆续出现。民歌的研究,较之以往有较大进展。

下面,仅就这一时期直接论及《粤风续九》与《粤风》两书有关文章的观点,作一综合评介:

(1) 高度评价了《粤风》与《粤风续九》。顾颉刚赞扬这两本书是“沙漠里的绿洲,荒原中的芳草”。这种“被圣贤文化压迫了一百多年的宝贵的书”的出现,打破了文学方面“十之八九沉溺在摹古之中”的风气,使人耳目一新;也使人们“在杜撰歌

谣以应合政治，更用政治事实来解释歌谣的漫天迷雾之中”，见到了歌谣的真面目，从而使“两千年来的乌烟瘴气”为之“一洗”^①。钟敬文认为：《粤风》是“具有很高的价值的艺术品”，“是一种稀有的珍宝”。左天锡认为：早在“清朝时，已有这样完备的约数百首的歌谣专集”，“是一件大可注意的事件”。这种种评语，都透露出了新文化运动所带来的思想解放所溢射出的新文艺思想的光辉。

(2) 热情赞扬了李调元和吴淇。顾颉刚认为：他们能不受学术专制时代的束缚，不为传统思想所禁锢，毅然决然地搜集人们所忽视、鄙弃和误解的民歌，敢于直接从民众口中采录活生生的歌谣，真是“极大胆的创举”。而所采录发表的大量情歌，“很可给予读者一种看歌谣的正当眼光”，而“分民族收集编辑歌谣，使我们能见到少数民族文化的面貌”，“能忠实记录少数民族方言，又加以汉译注释”，这些均是“极可佩服的事情”。并且大声呼吁，对于这样的“为正统派所唾弃而和民众们接近的才子”，应该受到“注意”，应该给以“出头的机会”，应该在文学史上赋予一定的地位。左天锡强调，对这样的“从民间收集歌谣的人”，应予高度的评价。叶德均还肯定了编书人对少数民族的关注。与此同时，他们也指出了前人的不足。如有的文章认为：李调元等人搜集、转录《粤风》，主要是从兴趣出发，是为了供“自己及他人鉴赏”，并非对歌谣的价值已有充分的认识等等。他们的这种看法，与二十年代末，三十年代初兴起的文艺大众化运动、大众语运动以及民众教育运动的展开多少有些关联。

(3) 为《粤风》中“粤歌”的“粤”字正名。钟敬文认为：

^① 顾颉刚所说的“漫天迷雾”与“乌烟瘴气”，主要是针对历史上的野心家、阴谋家为篡权夺利而伪造的一些不符合人民利益的童谣等而言的。

“《粤风》集中的粤歌，并非粤土普通的民俗歌谣。乃是一部分居民，名叫客家的所唱出的山歌”。张清水同意这观点，认为细考《粤风》中的粤歌，可说除个别为粤语白话的山歌外，几乎全是客家语的山歌。所以，应该说，粤歌，主要是指汉族客家人所唱的山歌。

关于《粤风》中“粤歌”部分的称谓，在此之前有过某些不准确的提法。如：陆次云书中将其误写为“苗歌”；王士禛泛称其为“民歌”，结果将当地的俚歌、瑶歌、壮歌排除在“民歌”称谓之外；《四库全书存目》则将其解释为粤地“土人之歌”，而将当地真正的土籍人——壮人排除在外^①。钟敬文的正名，对澄清上述混乱称谓，有所裨益^②。

前述各文，除论述上列四点外，还讨论过以下问题：

(1) 《粤风续九》的作者，究竟是吴淇抑吴湛^③。王鞠侯在《关于〈粤风〉的前身》一文中，分析史料，论证了《粤风续九》的作者应是吴淇而非吴湛。容肇祖等也持同样看法。

(2) 《粤风》的“粤”是指何地。一种观点认为是指粤东，另一种观点认为是“指粤西，跟粤东没有关系”。黄芝岗在经数年的收集与研究后，得出结论：《粤风》的歌可能主要来自浔州地区，但从传说的交通、巫风的展布、居民的移徙和语言的根源

① 《桂平县志·风俗志》中有如下记载：“县之西南，多俚而少壮，壮居北河姜里，所见亦罕，惟空一二里，则无村无壮，其有自粤东、福建、江西迁来者，谓之‘客籍’，而土籍者为壮人”。

② 钟敬文在指出“粤歌”是指粤土客家人之歌的同时，又说，“至少，在粤东的情形是如此。”而没能强调主要采集地的粤西，是其不足处。

③ 陆次云《峒溪纘志志余》“溪峒歌谣”条中，引王士禛给他信中的话语时，有“此书为浔州司理睢阳吴湛冉渠所辑”之句。顾颉刚在《粤风的前身》（《民间月刊》二卷八号）一文中，引用了陆次云的话，误认《粤风续九》的作者为“吴湛”，从而引起有关《粤风》作者问题的讨论。

来看，都“不能说《粤风》之粤跟粤东没有关系”^①。

(3)《粤风》是否即《粤风续九》这个问题，不但是当时关注的重点，也是进入社会主义时期后，游国恩、谭正璧、马里千等相继著文，于六十年代初期又一次专文谈论的问题。

《粤风》与《粤风续九》关系谈

在二十世纪二三十年代与六十年代的有关文章中，对《粤风》与《粤风续九》的关系问题，基本存在两种看法。一种观点认为《粤风》非《粤风续九》的足本。另一种观点则认为《粤风》是《粤风续九》的足本，即前书是后书的翻版或简称。我在本文前两部分中，已初步表明自己的看法。现进一步具体阐述自己的见解，并简评《粤风》即《粤风续九》论的某些观点。

首先，我认为：《粤风》中的作品，主要来自《粤风续九》，但有所删削，并增添了新品。王士禛在《池北偶谈》的“粤风续九”条中说：“……《粤风续九》虽侏离之音，时与乐府子夜、读曲相近，因录数篇。……又有师童歌者，巫覡乐神之曲词，不录。”这说明《粤风续九》中是有师童歌的。而《粤风》中却未见这类作品。此为删削的第一例证。第二，屈大均在《广东新语》的“粤歌”条中，引用了修和语（可能为原《粤风续九》序中的话），其中谈及壮歌也有竹枝词，还提到了桃叶舞。王士禛的“粤风续九”条中，也提到壮人舞桃叶等歌。可推知，《粤风续九》中可能原来辑有竹枝词和桃叶舞的歌，在编《粤风》时被删去。第三，陆次云曾言，《粤风续九》所载溪峒歌谣有“数种

① 顾颉刚在钟本《粤风》的序言中，误认为《粤风》是“四川人收集的广东歌谣的成绩”。乐嗣炳在《粤风之地理的考察》一文中，断定“粤风的粤，指粤西，跟粤东没有关系”。黄芝岗于《粤风与刘三妹传说》一文中，系统论述了几个问题，最后得出了上述结论。

约数百篇”，现《粤风》仅有一百一十一篇，远较《粤风续九》篇目少得多。

《粤风》成集时，在对《粤风续九》的作品有所删削的同时，又增收了《粤风续九》中所没有的新作品。如沐浴歌（也就是摸鱼歌）即是一例。本文在第一部分引过的、李调元于《粤风》自序中介绍该书编纂过程的那段话，清楚说明了摸鱼歌是他两度至粤后亲自“闻而绎之”的。《粤东皇华集》中，收有他在粤地听唱摸鱼歌时写下的诗句，如《岭南舟行杂诗十首》之一：“每逢滩急下深沱，七尺乌篷快似梭。昨夜修仁渡头泊，隔船时送摸鱼歌。”另一首，《奉和顾星桥舍人见题（粤东皇华集）元韵》：“粤中乐府定何如，黄木湾前画舫多。谁使珠娘隔珠水，月明空听摸鱼歌。”这些诗句，也是他亲听摘记摸鱼歌的有力旁证。另外，从王士禛与陆次云所摘录的《粤风续九》中的粤地民歌看，王摘二十多首（完整的十五首），陆摘十九首，虽然二人所录篇名大相差异，但各自所选种类相同，均有粤、瑶、俚、壮、登、担、扇、布刀歌多种，可都没有摸鱼歌，直到半个多世纪后李调元辑印的《粤风》出版，人们才有幸看到摸鱼歌。这也许并非由于二人不约而同地不予转录，而是《粤风续九》中本来就没有摸鱼歌。

至于有的同志认为：以上王、陆二人摘自《粤风续九》的民歌，在《粤风》中均能见到，所以，两书应该相同。这种推论则似嫌根据不足。因为二人录自《粤风续九》的民歌，实际一共才二十八首，而《粤风》有一百一十一首，怎能由二十八首的相同，就推定《粤风》中的其它八十三首也与《粤风续九》相同呢？这种推断法，显然缺乏说服力。

其次，两书的不同，还在于《粤风》的注释、评语和题解中，均有李调元增写的文字，并非全部录自《粤风续九》。有的文章认为，“陆次云引载《粤风续九》的歌谣，所附吴淇的原注，

也都见于李本《粤风》。由此可见，连李本《粤风》的那些注文，也是《粤风续九》原有的”。这个断语，颇欠妥当。因为陆次云所引《粤风续九》民歌共十九首，其中有注释的四首。虽然李调元的《粤风》中，这四首的注释与陆本相同，说明有可能二者均是抄自《粤风续九》。但是，李本的一百一十一首民歌中，有注解的共五十五首，怎能以其中四首的注释是来自《粤风续九》，就断言其它五十一首的注释，也一定全部来自《粤风续九》，而没有李调元自己的劳动在内呢？

至于评语，陆本则明显不同于李本。如“粤歌”，陆本引有九首，其中五首有评语，而李本中均无，所以，很可能陆本的五处评语皆为陆次云所作。又如：陆本所录蛋歌《错畔行过苏兴巷》，是没有评语的，而李本则有之，曰：“鱼通水透，与水经注鱼若悬空同妙，平仄亦协。”这则评语，完全有可能是出自李调元之手笔。

再说题解：蛋歌、扇歌、担歌、布刀歌，这四类歌均有题解。后三类歌的题解，李调元的《粤风》本与陆次云录自《粤风续九》的摘抄本相同，可以认为都是抄自《粤风续九》。但蛋歌就不同。陆本的题解为：“蛋有三；蠔蛋、木蛋、鱼蛋。寓得江者乃鱼蛋，未详所始，或曰蛇种，故祀蛇于神宫也。歌与民相类，第其人浮家泛宅，所赋不离江上耳。”李调元的《粤风》本，其题解除有陆本上述这段话外，又多了一句：“广东广西皆有之。”由此可见，陆本的题解可能抄自《粤风续九》，李本《粤风》的题解，则是在抄录《粤风续九》的题解后，又由李调元根据自己两次赴粤的所闻所见，再加上最后一句的。如果我们参看李调元为《沐浴歌》所作的题解，更可印证以上的判断。

综上所述，李调元编辑《粤风》时，在注释、评语、题解诸方面，都付出了自己的劳动。应该说，李调元在《粤风》自序中说他编辑该书时，作了“解释其词”的工作，是名副其实的。有

的文章以“掠人之美”、“剽窃之嫌”责言相加，似有不妥。当然，李调元在编《粤风》时，曾大量沿用了吴淇在《粤风续九》中原有的注释与题解，而他在《粤风》自序中未加说明，这也是不对的。

最后，两书的最大不同处，应该说主要是在编辑体例方面。据王士禛、陆次云和《四库全书存目提要》称，《粤风续九》本辑为一卷（或一编），共收录了四个民族的歌谣，以汉族的“粤歌”为主，瑶歌、蛋歌、壮歌作为附录列于其后。现李调元辑印的《粤风》（与《四库全书》几乎同时编成），将原《粤风续九》中作为附录的三种少数民族歌谣，改为与汉族的粤歌专卷平列的三个民族的民歌专卷，共分四卷，总成一书。这种编辑思想、编辑体例，在当时歧视少数民族的社会风习下，在《粤风续九》于《四库全书总目》中只能处于“存目”地位^①的情况下，应该说是需要一定的胆识和勇气的。

另外，陆次云、王士禛在引录《粤风续九》民歌时，都是将蛋歌、扇歌、担歌、布刀歌，集中排列在全书各民族卷的歌谣之后。陆本还错误地将扇歌、担歌、布刀歌归入蛋歌之中。王本虽点明扇歌是俚人歌，却未点明担歌与布刀歌的民族属别。这固然有可能是王、陆二人在转引时发生的差错，但也完全可能，有些差错正反映了原来《粤风续九》编排上的某些失误。现见李调元编的《粤风》，在将粤、瑶、俚、壮之歌，分别平列为四卷的同时，又将蛋歌、沐浴歌、扇歌、担歌、布刀歌，明确标题，分别

① 存目，清乾隆年间修“四库全书”，纂书官们对所采各书，每本都写有内容提要。后将这些提要分类编排，汇成一书，名《四库全书总目》（即总目提要）。总目提要共200卷，分经、史、子、集四大类，下分小类，再下即子目，凡经纂修官们校阅，认为书的价值不高或书的思想内容对封建统治不利的均不收入“四库全书”，只是将书的提要附于所属各类之后，作为“存目”。

列于各自所属族别的民歌卷中，这就大大增强了作品归类的内在逻辑性，从而提高了《粤风》编纂的科学性。应该说，李调元这种比较严密的、准确的既有科学性又有创造性的“总勒四卷”的工作，是在当时条件允许的范围内，作出的又一贡献。如果我们再从反迷信、反封建的意义上，来理解他的不收师童歌之类的歌而专收情歌的话，那么，他的工作就更有其特点了。可是，在六十年代有的研究文章中，由于对李调元的这种工作审核不周，考证不细，结果对他这种“总勒四卷”的工作，不仅未能予以赞扬，反责言相加，这实在是屈古人。

以上我们分别从三方面析述了李调元编纂《粤风》时的辛勤劳动，论证了《粤风》确非《粤风续九》的足本或翻版，而是有着自己新的编辑思想、新的体例和新的内容的。下面想再就《粤风续九》可以简称为《粤风》这一论点，谈点自己的看法。

持此论点的同志，所据材料有二：一是清嘉庆重修本《广东通志·艺文略》云：“《刘三妹传》一卷，孙芳桂撰，未见，见《粤风》。谨按：孙芳桂不知何时人。”论者据此分析，认为：“《刘三妹传》，《四库总目提要》以为载《粤风续九》卷首，而李调元本《粤风》卷首没有此传，此云见《粤风》，可见《粤风续九》亦简称《粤风》。”二是胡怀琛的《中国民歌研究》中曾提到“吴冉渠所撰的《粤风》”，由此可见，“胡氏也承认《粤风续九》可以简称《粤风》”。就这两条材料细加分析，我们必然会提出两个问题。一是：通志作者与胡氏称《粤风续九》为《粤风》，究竟是误称还是简称？二是：即使是简称，这样的简称，是否宜于引以为据？

首先，我认为对二人之所以称《粤风续九》为《粤风》，与其说是有意的简称，倒不如说是误称要恰当些。因为通志作者言明自己没有见过《刘三妹传》，当然也就没有见过刊有该传的《粤风续九》。而通志作者对吴淇顶头上司浔州同知孙芳桂其人，

都不清楚他是何时人，也就可以推知，他对《粤风续九》与《粤风》两书的同异，也不清楚。因此，他完全有可能是将传闻的《粤风续九》误写为《粤风》了。再看胡怀琛之语。胡氏原文说：“……以上四首见王渔洋的诗话，他是从吴冉渠所撰的《粤风》上转录来的。”胡氏此语的《粤风》，更是明显的误称而非简称。因为吴冉渠所辑的明明是《粤风续九》而非李调元辑的《粤风》。至于王渔洋，在他的《池北偶谈》、《渔洋诗话》中有关条目的名称也是“粤风续九”而非“粤风”，更何况《粤风》是在他去世后已整整七十一年才问世，我们又怎能因随意的简称，而让古人王渔洋从当时根本还没问世的《粤风》中去转录民歌呢？

其次，退一步说，即使通志作者与胡氏所云的《粤风》确非误称，而是有意的简称，那么，我们在引用前人的话语作为论据时，也应检验一下他们的话是否符合实际，是否真有道理，决不应盲从。若将时代相隔一百多年，作者又根本不同，内容也有差异的两本书，因简称书名而使其混同为一，这种简称，显然是不科学的，更不能引以为据。

（原载《民间文艺集刊》第2集，1982）

◎ 杜亚雄

裕固族西部民歌与有关 民歌之比较研究

杜亚雄，(1945—)，男，河北获鹿人。中国音乐学院教授，音乐学系主任，中国少数民族音乐学会副会长。主要从事中国传统音乐研究，代表作有《中国民族基本乐理》、《中国各少数民族民间音乐概述》、《丝绸之路的音乐文化》等。

裕固族有八千八百多人（一九七六年统计），分布在甘肃省河西走廊中部和祁连山北麓，主要聚居在肃南裕固族自治县和酒泉县黄泥堡人民公社。

裕固族有两种本民族语言，一种是东部裕固语，属阿尔泰语系蒙古语族；另一种是西部裕固语，属阿尔泰语系突厥语族。裕固族西部地区系指主要使用西部裕固语的地区，即肃南裕固族自治县明花区的莲花、明海及大河区的韭菜沟、雪泉、水关一带。

这一地区的裕固族人民过着和古代相仿佛的游牧生活。仅在三十年前，他们还保持着部落、氏族组织和一种叫做“罕点格尔”的原始崇拜形式。当时，除包办婚姻外，这里还盛行帐房戴头婚，这种男不娶、女不嫁，家庭以女性为主的婚姻形态，可能是古老的母权制婚姻的残余。

据历史学家和语言学家研究，生活在这一地区的裕固人是古代回鹘一支的后裔，他们的本族语言——西部裕固语属于上古突厥语，是和古代回鹘语最接近的活的语言^①。

音乐反映着社会生活，“在千百年的过程中音乐曾经是（现在仍然是）与语言联系着的。”^② 笔者在田野工作中注意到裕固族西部地区民歌（以下简称裕固族民歌）都是和一定的劳动生产活动及生产方式、风俗密切地结合着。不论裕固族固有歌种，还是吸收其他民族的歌种，每一类民歌都有具体的用途和具体的社会功能。一首民歌之所以能够流传和得到人们的喜爱，首先是由于它的实用价值，然后才是它的审美价值。同时笔者发现裕固族民歌结构简单，大多是由两个乐句或一个乐句构成的单乐段且反映出游牧生活的特点。歌词的格律和古代文献记载的突厥语民歌有许多共同之处，有明显的古代特征^③。因此，笔者认为在裕固族民歌中可能包含着许多古代民歌的因素。

有比较才能有鉴别。只有把裕固族民歌和与裕固族有关的民族的民歌加以比较，才能探索出保存在裕固族民歌中的“古物”，并结合文献记载来推测它们产生的年代。

裕固族的族源可追溯到唐代的回鹘（又称回纥），回鹘人的先世是南北朝时期的敕勒（又称铁勒），战国秦汉时期的丁零（又称狄历）。据突厥文《苾伽可汗碑》（公元七三五年）记载说：“九姓铁勒者，吾之同族也。”这说明突厥是铁勒各部之一。《魏书》卷一百三《高车传》说：敕勒“其先，匈奴之甥也。”《新唐书》卷二百十七上《回鹘传》说：“回纥，其先匈奴也。”这两种

① C.E. 马洛夫著、李国香译：《古代和现代突厥语》，《突厥语分类问题》，民族出版社，1958

② 引自玛采尔著、孙静云译：《论旋律》，第11页，音乐出版社。

③ 请参看拙作《裕固族民歌的格律及表现手法》，《民族文学研究》，1981年第3期。

说法虽然不完全相同，但都说明回鹘和匈奴有密切的渊源关系。

语言学认为亲属语言是同一历史来源的语言，当一个社会在地域上分化成若干半独立社会时，语言会随着分化成方言；当社会分化更进一步深化，使一个社会发展成几个不同的独立社会时，语言就会进一步分化成亲属语言。现在同属一语系的语言在遥远的古代是同出一源的。

根据历史文献和语言学提供的材料，和裕固族血缘关系最近的民族是维吾尔族，其次是突厥语族诸民族，再次是阿尔泰语系其他语族诸民族。一般说来，血缘关系的远近和民族分离时间的迟早成反比，如维吾尔族和裕固族的先民都是回鹘，它们是公元八四〇年分离的，而裕固人的先民和阿尔泰语系通古斯语族诸民族的分离恐怕就要追溯到史前时期。我们的比较采取由近及远的顺序，沿着历史的长河溯源而上。

一 维吾尔族

维吾尔族民歌可划分为东疆、北疆、南疆三个色彩区。从这三个色彩区中我们选三首民歌进行比较。第一首是东疆民歌《阿娜玛汗》^①，第二首是伊犁《赛乃姆》之九^②，第三首见例一。

这三首民歌，第一首是五声音阶，第二首是以五声为骨干的七声音阶并有前短后长的节奏型，第三首既不属于五声音阶调式体系也不属于欧洲调式体系而和阿拉伯调式体系中赫贾兹类苏兹迪勒调式有密切关系^③，但它的第二、四两个乐句是明显的“五度结构”（即后一乐句是前一乐句移低五度的重复）。它们和裕固

① 见《中国民歌》，第280页，中国音乐研究所编，人民音乐出版社，1959。

② 见《赛乃姆》，第31页，文化部文研院音研所编，人民音乐出版社。

③ 见《阿拉伯音乐概况》，中央音乐学院亚非拉组编，油印教材。

族民歌分别有一个共同点，也有明显不同^①。

这三个共同因素（五声音阶、前短后长的节奏型、五度结构）当是回鹘公元八四〇年西迁前民歌的特征。看来在西迁后漫长的岁月中，同其他民族的融合及宗教信仰的改变虽使维吾尔人的语言、文字甚至他们的容貌都发生了巨大的变化，而回鹘民歌的若干音调特点、节奏形态和旋律发展手法还是被他们保存了下来。

但是，任何一个对维吾尔音乐和裕固族音乐稍有了解的人都不难看出，总的来说两者之间的风格相去甚远。笔者在它们之间还没有找到相近似的旋律。这是为什么呢？笔者认为主要有以下两个原因：

（1）据历史记载，公元八四〇年以前，西域的居民主要是操东部伊朗语属雅利安人种的伊兰人和一些操突厥语的民族，还有一部分汉人和少量的羌人、匈奴人和大月氏人。他们在部族的基础上组成了许多小国。这些小国中又以疏勒（今新疆喀什）、龟兹（今新疆库车）和高昌（今新疆吐鲁番）的音乐文化最发达。《疏勒乐》、《龟兹乐》和《高昌乐》隋唐两代风靡中原，朝野为之倾倒，骚人名士赞不绝口，乐工歌伎争相传唱。遥远的中原地区尚且如此，从蒙古高原迁徙到西域的回鹘人对这些音乐的喜好程度和在其影响下本民族音乐的发展变化更可想而知。

（2）回鹘西迁到新疆不久，伊斯兰教就传入了，随着伊斯兰教的传入，阿拉伯音乐文化也就传入了。“波斯音乐和希腊音乐对伍麦叶王朝（公元六六一年至七五〇年，即我国史书上的白衣大食——笔者

^① 裕固族民歌的主要特点是采用五声音阶、前短后长的节奏、变节拍、以曲首音调贯穿全曲、五度结构等。请参看拙作《裕固族民歌的音乐特色》，《中央音乐学院学报》1981年第3期。

注)时期的阿拉伯音乐影响很深”^①，当时传入新疆的阿拉伯音乐必会有波斯音乐的色彩，所以阿拉伯音乐很容易和伊兰人的音乐融合，这就进一步改变了回鹘音乐的面貌。现代维吾尔语中的乐器名称和音乐术语差不多都是源自波斯语和阿拉伯语当不是偶然的。

这三首民歌和五声音阶的关系是第一首最近，第二首次之，第三首最远。而隋唐时操东部伊朗语的民族也是南疆最多，北疆次之，东疆最少。伊斯兰教的势力最先到达南疆，然后是北疆，最后是东疆。这说明与伊兰人的融合及伊斯兰教的传人的确是改变回鹘音乐风格的两大原因。

二 突厥语族其他民族

现在世界上讲突厥语族语言的民族有几十个，分布在从土耳其到西伯利亚，从北极圈到甘肃、青海南部这样一个广大的地域里。从这些为数众多的民族中我们选分别属于五个民族的五首民歌进行比较。第一首是哈萨克族民歌《姑娘之歌》^②，第二首是柯尔克孜族民歌《牧歌》^③，第三首是居住在伏尔加河流域的楚瓦什族民歌^④，第四首是苏联诺加依——鞑靼族民歌^⑤，第五首是土耳其民歌^⑥。

这五首民歌和裕固族民歌风格比维吾尔族民歌要接近一些，

① 引自萨米·哈菲兹著，王瑞琴译：《阿拉伯音乐史》，第27页，人民音乐出版社。

② 《音乐论丛》第三辑，第109页。

③ 《中国民歌》，第36页。

④ 《外国音乐参考资料》1979年4、5期合刊，第59页。

⑤ 柯达伊著，廖乃雄译：《论匈牙利民间音乐》，第55页，音乐出版社。

⑥ 《外国音乐参考资料》1979年第4、5期合刊，第60页。

因为它们不像维吾尔族民歌那样具有舞歌的性质（维吾尔族民歌大多可以伴舞，表现出《龟兹乐》、《疏勒乐》、《高昌乐》的影响），而有牧歌的情调。这五首民歌各自和裕固族民歌有三个共同点：第一首是五声音阶（终止式中的导音表现出大调式的影响）、细分强拍的节奏和变节拍；第二首是细分强拍的节奏型、变节拍和曲首音调贯穿全曲；第三首是五声音阶、五度结构、前短后长的节奏型；第四首是五声音阶、五度结构和前短后长的节奏型、驼峰型旋律线；第五首是五声音阶、性质和五度结构相近的四度结构（A⁴A）、前短后长的节奏型。

这五个民族和裕固族先民分离的时间比八四〇年早，居住地区和裕固族地区之间的距离也比维吾尔族地区远。

通过上述比较可以看出五声音阶、五度结构和前短后长的节奏型是古代操突厥语诸民族民歌共有的特点，而不是回鹘民歌独有的。

三 阿尔泰语系其他语族诸民族

阿尔泰语系除突厥语族之外，还有蒙古语族和通古斯语族。蒙古语族民歌以蒙古族民歌《牧歌》^①、《达高拉》^②和达斡尔族民歌《四样红》^③为例，通古斯语族民歌以鄂温克族《酒歌》^④（见例2）为例。

这四首民歌和裕固族民歌的共同因素是五声音阶和五度结构，第一、三、四首还用了前短后长的节奏型。据历史记载，这

① 《中国民歌》，第221页。

② 安波、许直合编：《内蒙古东部区民歌选》，第290页，新文艺出版社。

③ 同注②，第313页。

④ 引自《一九五八年少数民族文艺调查资料汇编》，民族文化工作指导委员会编印。

三个民族都是我国古代北方少数民族的后裔，所以五声音阶、五度结构和前短后长的节奏型这三个特点看来不仅是突厥语诸民族民歌的特点，也是我国古代北方诸少数民族民歌共同的特点。

通过以上比较说明，裕固族民歌在漫长的岁月中变化较小，很可能保存了阿尔泰语系这些具有共同历史渊源的民族最早那个“母体”民族民歌的特点。

四 匈牙利族

匈牙利民歌歌词的结构和裕固族民歌很近似^①，曲调也有许多共同之处。例3是五声音阶、五度结构，并用前短后长的节奏型，这正好是裕固族民歌最重要的三个特点。匈牙利有不少民歌的曲调和裕固族民歌极为相似，像是一首歌曲不同的变奏。请比较例4、例5和例6。

还有一些匈牙利民歌和裕固族民歌不很相似，但是把“中间环节”加上，就可以看出它们是同出一源的。例7之②是苏联马里族民歌，马里族居住在伏尔加河流域，和楚瓦什族有密切关系。

又如匈牙利民歌《大地黑暗》^② 虽然在裕固族民歌中找不到和它类似的曲调，但由于它是五声音阶，用变拍子和切分的、前短后长的节奏，并以曲首音调贯穿全曲，采用四度下行跳进进入主音的终止式等，使我们觉得它和裕固族民歌如出一辙。

据柯达伊研究，匈牙利民间音乐原始阶段的特点是“五声音

① 请参看拙作《裕固族民歌的格律及表现手法》，《民族文学研究》1981年第3期。

② 《匈牙利歌曲集》第一集，第20页，音乐出版社。例3和例4、5、6中匈牙利民歌均转引自柯达伊《论匈牙利民间音乐》一书，只注明原编号。

阶以及在下方五度反复前乐句的形式（即五度结构——笔者注）。"^① 这两个特点是和裕固族民歌相同的。除此之外我还注意到另外两个相同点：

（1）大量使用前短后长的节奏型（《匈牙利歌曲集》第一集中的民歌，几乎每首都有此种节奏型）、变拍子（见《匈牙利歌曲集》中的《仙鹤飞去了》、《一八六四年》等）使用切分节奏。

（2）终止式有两种典型样式，其一是采用下行级进（五声音阶式的，即从主音上方小三度或大二度）进入主音（匈牙利民歌的例子，可参看柯达伊《论匈牙利民间音乐》一书例 6、9、10、11、12、27、30、31 等）。其二是四度（柯书例 12、16、17、26——②、18、22、23 等）或五度（柯书例 13、21 等），下行跳进进入主音。

不难看出，匈牙利民歌和裕固族民歌之间的共同点是：五声音阶；五度结构；前短后长的节奏型；变节拍；在有曲首的条件下，以曲首音调贯穿全曲；终止式。如果再加上曲式（匈牙利民歌和裕固族民歌一样，大部分是由两个乐句构成的单乐段）这一不太重要的特点，差不多所有的特点都吻合了。

一般说来，民族的血缘关系和民歌的相似程度成正比，居住地区的远近和民歌的相似程度也成正比。只有在非常特殊的情况下才会出现违反常规的现象。

我们比较的结果是：民族的血缘关系和民歌的相似程度成反比，和裕固族血缘关系最近的维吾尔族，民歌之间的共同点较少；与其血缘关系很远的匈牙利族民歌之间的共同点却较多；居住地区的距离和民歌的相似程度也成反比。为什么会出现这种特殊的现象呢？原因之一是由于和裕固族有着共同族源的讲突厥语族诸语言的民族大多居住在中亚，和讲伊朗语族语言的民族进行

^① 引自《论匈牙利民间音乐》，第 19 页。

过融合，后来又抛弃了萨满教、摩尼教和佛教改信伊斯兰教，受到阿拉伯——伊斯兰文化的影响，这使他们的民歌发生了巨大的变化。而裕固族既没有和伊朗语族的民族融合过，也没有信过伊斯兰教，正如它保存了上古突厥语一样保存了上古时期民歌的特点。通过和突厥语族诸民族民歌的比较可以看出，哪个民族和伊朗语民族融合过，哪个地区原来操伊朗语的民族越多，哪个民族和地区的（如维吾尔族南疆地区）民歌和裕固族民歌之间的差异也越大。反之（如生活在乌拉尔山以西的楚瓦什族）就小一些。

正如裕固族民歌在突厥语诸民族民歌中占有特殊的位置一样，匈牙利民歌在欧洲各民族民歌中也占有特殊地位。匈牙利民歌不但和相邻民族（德、捷、罗、俄）的民歌决然不同，和同语系其他民族（芬兰、爱沙尼亚、科米等）也不大一样。柯达伊说这是因为匈牙利民歌是“作为古老的遗产，和语言一起由马扎儿族从他们的家乡带出来的”^①。这个结论是否正确呢？笔者认为不完全正确。

柯达伊在《论匈牙利民间音乐》一书第二章《匈牙利民间音乐的原始阶段》中用十三首马里族民歌、十一首楚瓦什族民歌和一首诺加依——鞑靼族民歌和匈牙利民歌相比较，并以它们相似或相近做论据证明上述结论。而笔者认为这些论据不足以证明他的结论，理由如次：

（1）匈牙利语属于乌拉尔语系芬兰——乌戈尔语族乌戈尔语支。诚然，阿尔泰语系诸语言和乌拉尔语系诸语言（包括芬兰、爱沙尼亚语等）在语音、语法上极其相似：它们都没有区别性的形式，都用添加大量词尾的办法来表示各种各样的语法关系；在前元音或后元音单独在单词中出现的时候，都遵循元音和谐的原则，所以有一些语言学家认为它们是一个语系，即乌拉尔——阿

^① 引自《论匈牙利民间音乐》，第60页。

尔泰语系。但由于这两个语系的语言词汇很不相同，对上述看法亦有相当多的语言学家持异议^①。我们姑且承认这两个语系是同一语系的两个语族，那这一语系的语言分离的时间当是在遥远的史前时期，而不是在马扎儿人离开亚洲的公元五世纪。所以要证明匈牙利民歌是“和语言一起由马扎儿人从他们的家乡带出来的”，首先应当把它和属于芬兰——乌戈尔语族诸民族的民歌进行比较（如芬兰、爱沙尼亚、曼西等民族），特别是和曼西族民歌的比较是必不可少的。因为流行在苏联西西伯利亚鄂毕河流域的曼西语和匈牙利语同属乌戈尔语支，所以学者们几乎一致认为具体地说马扎儿人就是从西西伯利亚五世纪和曼西人分离的^②。

但是柯达伊没有做这样的比较，只是告诉我们芬兰的“音乐和匈牙利音乐关系却是那么远，并且有根本性的不同，直到目前为止还不能指出它们之间有什么本质的联系。”^③然而，他并没有解释它们为什么会有“根本性的不同”。

（2）柯达伊用楚瓦什族和诺加依——鞑靼族民歌和匈牙利民歌做比较，这不能作为他的结论的论据。因为楚瓦什语和诺加依——鞑靼语不属于乌拉尔语系而属于阿尔泰语系突厥语族，从语言上看这两个民族和乌拉尔语系诸民族没有密切的关系而和突厥语民族有关。根据语言学的原理，这两个民族在遥远的古代和匈奴人、丁零人、突厥人、回鹘人有密切关系。从现有史料来看，诺加依——鞑靼族的先民主要是操突厥语的奇卜察克人，和语言学的原理相印证。所以匈牙利民歌和这两个突厥语民族的民歌相比较得出的结论应当是：匈牙利民歌的原始阶段和阿尔泰语系突

① 肯尼斯·卡兹那著，黄长著、林书武译：《世界的语言》，第24页，北京出版社出版。

② 请参看上引书第100页和安托什·拉斯罗等：《匈牙利》，第23页，世界知识出版社。

③ 《论匈牙利民间音乐》，第68页。

厥语族诸民族有关而不是和乌拉尔语系诸民族有关。

(3) 柯达伊的结论之所以有正确的一面，是因为他把匈牙利民歌和属于乌拉尔语系但和匈牙利语不属于同一语支的马里族民歌进行了比较。在乌拉尔语系诸民族中马里族居住的位置是非常特殊的，它生活的伏尔加河流域是一个民族杂居的地区，说突厥语的楚瓦什、诺加依——鞑靼和巴什基利亚等民族几乎把马里族包围起来。据苏联音乐学家吉尔什曼讲，马里民歌采用“与楚瓦什的五声音阶十分相近的……五声音阶”以及“五音级范围的独特的模换”（即五度结构——笔者注）^①。乌拉尔语系其他民族几乎全用七声音阶（请看芬兰和爱沙尼亚民歌的例子，这两个民族的民歌不难找到），所以马里族民歌和匈牙利民歌一样采用五声音阶和五度结构是乌拉尔语系诸民族中的特殊现象。如果不能说明马里族民歌的确保存了乌拉尔语系诸民族民歌的最早的特点，也不能说明其他民族何以失去了这些特点，那马里族民歌中五声音阶和五度结构这两个特点当是在周围操突厥语族民歌的影响下产生的。所以和马里族民歌的比较依然不能证明柯达伊的结论。

看来，要证明柯达伊的结论还有许多艰苦细致的工作要做。柯达伊在得出上述结论之后紧接着推测说：匈牙利民间音乐是“那个几千年悠久而伟大的亚洲音乐文化最边缘的支流。”^②依我看，这句话的正确程度远远超过了他的结论。柯达伊在资料缺乏的情况下，在中国人民正受着帝国主义奴役、被大多数欧洲学者看成是“东亚病夫”的三十年代，能有这样的远见卓识，是难能可贵的。巴托克在一九三六年写的题为《为什么和怎样采集民歌》这篇短文中说：“大约在二十五年前我们就知道匈牙利最古

① 吉尔什曼：《五声音阶及其发展道路》，《音乐译文》，1958年第3期。

② 《论匈牙利民间音乐》，第60页。

的旋律特征是一种五声音阶体系和所谓‘下行音阶’（即“五度结构”——笔者注）的旋律结构。尽管这和我们所认识的中国五声体系不完全相同，而且旋律结构完全两样，但我们仍然怀疑在我们的五声体系中是否保留着亚洲音乐文化的痕迹。”^① 巴托克的怀疑很有道理。

匈牙利民歌和裕固族民歌之间有那么多共同因素，说明这两个民族的先民有过接触，不可能是偶合。这些因素是什么时间被谁从我国北方草原带到遥远的东欧去的呢？结合历史记载来看，我认为这些共同因素是匈奴人带去的，它们应当是匈奴民歌和丁零族民歌之间的共同特点。

匈牙利境内最早的居民是潘诺尼亚人，公元三七四年，从我国北方草原向西迁徙的匈奴人到达东欧，并建立了匈奴帝国。五世纪中叶以后，匈奴王阿提拉死，帝国彻底瓦解，有一部分匈奴人就在匈牙利境内定居下来^②。据维吾尔族历史学家依不拉音·穆提依考证，匈奴西迁到达欧洲时，阿提拉领导下的部落里还有两个回鹘部落^③。马扎儿人是公元八六九年，比匈奴人晚近五世纪才从西亚到达匈牙利的。虽然目前在匈牙利已经没有匈奴人了，因为他们早已和马扎儿人及其他民族融合在一起，形成了现代匈牙利族，但匈奴文化的影响不可能在匈牙利荡然无存。

笔者认为：裕固人保留丁丁零民歌的特点，匈奴人把匈奴民歌带到了遥远的东欧保存下来，这就是造成两个反比这一特殊情况的一个原因。

匈奴人是公元九十一年（汉永元三年）离开我国北方草原

① 陈洪等译：《巴托克论文书信选》，第29页，音乐出版社。

② 齐思和：《匈奴西迁及其在欧洲的活动》，《历史研究》，1977年第3期。

③ 依不拉音·穆提依：《古代丝绸之路在中亚地区的三个重要民族及其语言》，《新疆史学》1980年第1期。

西迁的，所以裕固族民歌和匈牙利民歌之间的共同因素（几乎包括两者所有的特点）当是在这一年以前形成的。这证明裕固族民歌的确是保存了古代民歌的特点，包括节奏形态、调式、音阶、音调特点、曲式结构甚至某些旋律，是古代丁零、敕勒民歌的“嫡传”。由于突厥人、匈奴人和裕固族的先民敕勒人、丁零人关系密切、语言相近，所以裕固族民歌保存的古代因素很可能不仅是丁零、敕勒、回鹘民歌的特点，也是突厥、匈奴民歌的特点。

柯达伊和巴托克由于历史条件的限制都没有论及匈奴音乐对



匈牙利民间音乐的影响，但匈奴音乐文化确实是匈牙利民间音乐的渊源之一，对柯达伊的结论做这样一个补充，看来是必要的。巴托克若有在天之灵，也一定会为此而感到欣慰。

（原载《中国音乐》，1982年第4期）

◎ 任 聘

从艺人谚语看民间说唱的师承传统

任聘（1948～ ），男，河南清丰人，笔名章程。河南文艺出版社副编审、室主任，河南省民间文艺家协会副主席、河南省民俗学会副会长。主要从事民间禁忌、民间说唱艺术等的研究。主要著述有《中国民间禁忌》、《艺风遗俗》、《中国忌俗》等。

引 言

民间说唱是民间文学的一种形式，它与其它民间文学形式相比，有着自己的特殊性。这种特殊性表现之一就在于它的传承形态的不同。例如，在集体流传的总括前提下，“民间故事传承人的祖承线路是故事遗产继承转移的基本途径”^①，而民间说唱代代沿袭成俗的则是一条师承的线路。

民间说唱的师承形态究竟有哪些传统特色和传统规律呢？这是一个饶有兴味的课题。研究探讨民间说唱的师承传统有着多种

^① 见1982年中国民研会乌内安先生的论文，铅印稿，第7页。

途径、多种方法，本文则力图通过艺人谚语来说明这一问题。

那么，什么是艺人谚语呢？

艺人谚语是特指那些与民间艺人的艺术生涯密切相关的谚语。

旧社会，民间艺人始终处于被压迫、被歧视的社会底层，他们没有学习文化的机会和掌握文字工具的权利，因而就本能地利用艺人谚语来传承本行业的处世哲学、行为准则以及各方面的知识、经验、思想、道德等等精神财富。从某种意义上讲，艺人谚语就是一部广泛而深入地反映着民间艺人的社会生活的“百科全书”。每条艺人谚语都像一面小镜子一样，可以反射出民间艺人生活形态中诸多方面的民俗特征。艺人谚语的实际运用已经成为民间艺人社会生活中的一个不可缺少的有机组成部分。因此，通过艺人谚语去研究民间说唱的各种问题，应该说是一条正确而有效的途径。

下面，我们就分别从几个方面来探讨。

一 师承关系

民间说唱的传承形态与其它民间文学形式不同。一般说来，民间传说、民间故事以及民间歌谣、民间谜语等等都是讲述者和听受者之间的自然传承。虽然可以找出讲述者中的优秀分子——我们称之为“讲述家”、“讲述能手”或称为“传承人”，但这种“传承人”并不以“讲述”本身为职业，他们在实际生活中也没有形成某种行业性的社会集团、社会阶层。这种民间文学传承人的选择还只是一种自然的选择，因为，这些民间文学形式的传播（即讲述）与传承往往是同时进行的，也可以说是一回事。而民间说唱就不同，民间说唱的传播与传承是分别进行的，也可以说是两码事。因为民间说唱的传播不是一般的日常讲述活动，它带有表演的性质，它的听受者也不是以几个人计，而是拥有数以百

千计的“听众”。因此对民间说唱的传播者的要求就相对地要高于其他民间文学形式的讲述者。事实上一般听众也很难把听来的民间说唱的内容再原样地传播开去；于是，民间说唱的传承就必须另辟途径，需要有一批人把民间说唱作为一种专门职业，这就是我们所说的民间说唱的职业传承人——民间艺人。

民间艺人的世代因袭并不是沿着家族线路延续的，而是有着另外一条严格的师承线路。清人解弢在《小说话》中说：“瞽者转相授受，口教耳读，其重师法，有过汉儒。”它所记载的是明清之际盲女弹词学艺的情景。由此可见民间艺人是非常重视师承的，其师承关系也是非常严格的。民间说唱中几乎每个曲种都有自己的“家门”，每个“家门”都有自己的“行辈”，艺人只有拜了师才算入了“家门”。徒弟拜了师，由师父传给一个按“家门”“行辈”顺序排列下来的字，起个艺名，才算是一名艺徒，出师后才是名正言顺的艺人。如果没有拜师，那是不准行艺的，走到哪儿都要受到排斥。河南坠子老艺人徐玉霞在《苦雨凄风闯江湖》一文中回忆道：

我是家传和哥哥学艺，不算“门里的”，是“海青腿”。艺人没师父不行，像没爹一样，叫“台生子”货，走到哪里都受歧视。董金山为人正派，和我爹已经搭班一个时期，相处很好，经我爹向董金山说明，我才拜董金山为师。

这就是说即便是“门”里出身家传学艺的艺人，也还是要在社会上另外拜一个师父才算正式“人行”。可见，民间说唱的师承关系已经带有严格的社会行业的风俗特征了，它所强调的师承关系已经完全把家族传承的线路排斥在外了。至于其他诸如“偷艺”、“自学”而从事民间说唱活动的艺人就更不被承认而难以存在了。这表明，只有“师承”才是社会公认的民间说唱的合理合

法的传承方式、传承线路。在艺人谚语中这种师承关系的民俗现象被描绘成“投师如投胎”、“师徒如父子”。

民间说唱之所以如此重视师承关系，师徒关系的建立之所以如此神圣，那是因为择师和选徒本身，实际上即是确认本行业传承人的人选问题，是关系到整个行业的存亡兴衰的根本大计。那么在择师和选徒方面，又有些什么传统风俗呢？

先说选徒。艺人谚语中就有作为选徒标准、尺度的思想依据。例如：“板头子利索才能要”是讲收徒时要考察一下他是否知道板眼，按今天的话来说，就是要有“节奏感”才行；“嘴皮薄薄，会讲会说”也是从长相上看其发展；“小骨头嫩肉出功快”，这是从年龄上分析，有一定的道理；当然，它的另一面也要考虑到，或许“小时了了，大未必佳”；而从出身上把关的根据则是“穷不读书，富不学艺”，对富家子弟，一般不收。其实，生活稍能过得去的人家也鲜有投到艺人门下的。民间说唱是穷人的生计，在旧社会被称为“一次本钱的生意”，意指说书这一行只要付一次拜师金。徒弟把书艺学到手，好歹都可以混碗饭吃；而对于艺人世家，则自然是另眼看待，因为“门里出身，自会三分”。在选徒方面不但看你的才能、长相、家境、出身，更主要的还要看你的品德。“二人转”老艺人程喜发回忆拜杨德山为师的情景时说：

那时拜师不易，师父得先品你三个月。第一看你的嗓音如何；第二看你机灵不；第三看你是否够材料，手脚直板板的不行；第四还要看你的品行。品行是大事，要你三稳——手稳、脚稳、嘴稳。艺人讲“行低人不低”，行为不轨，有多大艺也白扔。^①

^① 见《二人转史料》11页，吉林人民出版社，1962。

可见民间说唱对选择继承人的要求是相当严格的。它从各方面考察挑选自己满意的人选以利于自身的发展。这种挑选包括同社会的偏见、家庭的阻挠作斗争。例如民间艺人在发现了合适的人选时，会作一些夸艺赞行的宣传。像艺人谚语中说的：“学会口艺，不想手艺”、“学会说书弹三弦，出门不带盘缠钱”、“艺不压身，一杆弦子走遍天下”、“家有万贯不如薄技在身”，等等。有的艺人看准了穷人家有出息的孩子，甚至不讲拜师金，反过来资助穷孩子的家庭，以达到收徒的目的。这些都是民间说唱传承的需要，也是传承实态中并不少见的现象。

选徒，只能解决民间说唱承继人的问题，承继人可以是民间说唱的传播者，但是否能成为民间说唱的传承人还要看他做得了做不了师父，带得了带不了徒弟。只有带了徒弟的民间艺人才能真正算得上是名副其实的“传承人”。因此，比起徒弟来说，“为师”的标准就更高更严了。艺人谚云：“德高艺高，为人师表”，“能者为师”。这就是说，不论从行业传承的需要出发，还是从糊口为生的角度考虑，当师父的都必须有两下子，必须是高手，不但艺高，而且要德高才行。因为“名师出高徒”，“师高弟子强”，否则“经师不名，学艺不高”，“师父不明弟子拙”，“师父不高，教下徒弟拧腰”，不但为本行业抹了黑，徒弟的艺术生命也会被毁掉。所谓“师父开错了蒙，如同放火烧山”，“要向别人传道，先要自己懂经”。所以对师父的选择是有一个更高的标准的。一般说来，拜师都是出自师徒双方的自觉自愿，特别是在艺术方面，不能违背各自的愿望，不能有任何勉强的成分存在。因而，那些艺术造诣高超的艺人往往有很多徒弟投其门下，甚至有未曾见面而冒称其徒的。而技艺较差的艺人则收徒很少，甚至无徒。这也是民间说唱师承传统中的一个规律性的特点，可见，要做一个真正的民间说唱“传承人”，亦是极不容易的。这其中，应当看到促成师徒关系确立的原因并不仅仅决定于个人主观因素，也

还有着社会和艺术等方面的筛选作用。民间说唱艺人的行辈名分是清楚而严格的。行辈划分的主要依据，既不是年龄，也不全在技艺，而是按照“先进山门为师，后进山门为徒”的行规排列的。同是一个师父，先收的徒弟为师兄，后收的徒弟为师弟，哪怕师兄的年龄小于师弟也要这样称呼。这一点便与家族系统的行辈称呼不同了。家族里“有小叔小姑，没有小哥小大爷”，而师徒行辈中就既有小师哥又有小师大爷了。总之，师徒行辈是不计较年龄的。维护行辈关系的名分是旧社会里民间说唱行业生存发展的需要，也是民间艺人师承传统中尊师爱徒的美德体现。艺人谚语中有“一日为师，终身为父”、“师徒如父子，同行如手足”、“敬师如敬父，爱徒如爱子”、“徒弟技艺高，莫忘师父教”等等说法，都体现了尊师爱徒、同行相亲这一点。当然，有的艺人谚语也反映出封建礼教对艺人的影响。例如“师严则道尊”，“天地君亲师为重”等等，这些思想影响到民间艺人的师徒关系，便有“子不言父名，徒不言师讳”的学艺规矩。笔者在收集艺人谚语时曾和河南坠子老艺人邢相云先生交谈。当时，邢先生已年过古稀，但是，只要一提他师父的名字，他就要站起来一次，有时一连要站起坐下数次而无一例外。他讲，过去说师父的名字时要“先打嘴后说话”。可见，封建礼教对民间艺人的影响是很深的。如果剔除“愚忠愚孝”成分，单就尊师来讲，它是一种社会的美德，在民间说唱的传承实态中，尊师又往往是学艺必须具备的先决条件。旧社会民间艺人有一个半公开的信条，即“艺不轻传”。这方而的艺人谚语流传很广，并有不少异文。例如：

能送二串钱，不送一句言。
 愣过一锭金，不过一句春。
 任舍一吊钱，不把艺来传。
 任舍一锭金，不给一句春。

任舍一垧地，不教一句艺。

能舍千金，不卖一言。

台下不赠春。

这都说明民间艺人在传授技艺方面的保守思想是有其历史传统的。在这种情况下徒弟就是拜了师也很可能学不了艺，所谓“入艺容易，学艺难”，“得师不得传，学会也枉然”。徒弟在师父面前必须恭恭敬敬、服服帖帖，勤快、有眼色，多干活、少说话，讨得师父欢心，才能学得几句。因此，同是一个师父的徒弟，学的不会一样多。师父传艺是单个教，所谓“话不传六耳”。有的曲种行当则规定不能同时收两个徒弟。师父不肯教徒弟也有的说，比如说“得者难，看得重；得者易，看得轻”。意思是说，要轻易地把艺术传给了你，你便不看重它了。所以为了让你“看得重”就得让你“得者难”。这当然是师父控制徒弟的一种口实了。

再者，即便是得到师父喜爱的徒弟，也不能把师父的全部技艺都学到手。因为一般师父都要“留一手”，以防徒弟超过自己。这样一来，你留一手，他留一手，“子弟传子弟，越传越不济”，民间说唱艺术便不可能有很好的继承和发展。

民间说唱师承传统中这种保守思想的存在是有其社会根源的。和民间传说、民间故事等其他民间文学形式的传承不同，民间艺人是以民间说唱为职业的，对民间说唱内容掌握的多少、表演技艺的优劣都直接关系到艺人们的社会生活及人生命运。而在旧社会里“吃开口饭”的艺人属于“下九流”之末，经常是朝不保夕，衣食无靠。“刮风见败，下雨全无”，靠“说书卖唱、平地抠饼”本来就很难维持生活，所以对于本行业里竞争力强的好艺人就容易产生妒嫉心理，所谓“艺（一）人好，万人恨”，因为“他走一趟，就如下一场雹子”，你跟到后边再说再唱也没有人听

了。从而，艺人们都把自己掌握的艺术看得非常重，所谓“一出唱，一垧地”、“黄金有价，艺术无价”，轻易不肯外传，生怕被别人学走了，打碎了自己的饭碗。因有“教会徒弟，饿死师父”的说法。在旧社会也确有这种现象，徒弟唱出了名，师父的饭碗就丢了。这叫做“欺师灭祖”。这一切都充分说明了黑暗的封建社会制度对民间说唱艺人的压迫和摧残是巨大而沉重的，它使本来应当是和谐友爱的师徒关系变得畸形而残缺。

二 师承方式

民间说唱的传承所以采用师承的方式，是由于它的传承人不是单凭自然传播就可以造就的。民间说唱的艺术规律要求它的传承人必须经过一定的较为严格的专门训练才能胜任。然而，这种专门的严格训练的师承方式又与历代文人的师承方式迥然不同。历代文人的师承是以文字为传承媒介；而民间说唱则是以口头语言为其传承媒介。“口承”是民间说唱师承方式中最为显著的特征，也是它之所以被划归于民间文学范畴的重要标志之一。

艺人谚语中有许多是反映民间说唱口承方式特点的。例如：“脖子后头来的不实受，口对口教的才实受”，“戏得过口，要啥啥有；戏不过口，等于没有”，都是讲民间说唱艺术只有经过师父口对口教，通过口传耳受，才能学到手，才能真正掌握得了的。民间艺术世代相传都是通过口耳相承的方式进行的，他们对这种师承方式有着一种特殊的感情，普遍认为只有口传才是惟一有效的传承方式。那种不经师父口对口的教，而照着书本、唱本自己背着学或者是“从脖子后头”听来的，都不实受，都拿不到场上去，即便上了书场，也卖不了钱。像艺人谚语所说的：“照黑而断，必定没饭”（“黑”系指唱本上的白纸黑字而言），就反映了艺人崇尚口传心授，反对死抠书本的观念，也反映了民间说

唱师承传统中的口承特点。

由于民间说唱的师承方式是口传耳受，所以其独特的教学方式方法也就因之而起。

例如学艺的方式方法主要是靠强记、靠背。背书、背唱，死记硬背。教一句背一句，教一段唱一段，宛如鹦鹉学舌。因为没有任何别的辅助记忆的工具，所以是很吃功夫的，就靠“曲不离口，拳不离手”。“行动坐卧，不离这个”，靠下死功夫。所谓“成人不自在，自在不成人”，“要想人前显贵，必定背后受罪”，“要想会，天天累”，“肯下苦功夫，定得惊人艺”等等，类似这样劝学的训诫举不胜举。实际情况也确是这样，“功多艺熟，熟能生巧”，“一遍功夫一遍巧”。当学徒的是不敢偷懒的，“冬练三九，夏练三伏”，“不疯魔，不成活”，勤学、苦练是艺徒的天职本分。虽然如此苦练，还备不住有忘词掉板的时候。忘了词怎么办呢？打！“打艺”、“体罚”便是当师父的主要的教学方式。所谓“戏是打出来的”，“不打不成艺”。老艺人徐玉霞在回忆学艺的情景时说：

早晨或者晚上练唱时，如果有一段忘了，不准吃饭，睡觉，到院里跪。想词，三个小时想不起来跪三个小时，五个小时想不起来跪五个小时。跪什么呢？跪钱板子（过去放大钱或铜子的，一个钱板子可放十吊钱）、搓衣板，冬天跪石子，夏天跪时还得把裤子搂起来。什么时间说会了，起来还得重唱一遍，会唱为止。再不会，就打你。打人的东西，墙上挂着小竹板、鞭子、绳套子、藤子根、木板子。

当我唱到拖腔哎哎时，一下子没唱对，我哥哥抓住我的小辫就抡起来，一抡三圈，天旋地转，扔在地下，然后就是一顿打。还有一次哥哥用鞭子抽打我，鞭梢把眼睛抽了，我

嗷嗷叫唤。哥哥打我，爹妈也不许劝，不许求情，不许哭。^①

徐玉霞还是“门”里出身，跟自己的哥哥学艺的，看到这种体罚和打艺的情景，谁敢相信他们是亲骨肉呢？生长在新社会的文艺工作者是难以想象的，而旧社会这确是民间艺人学艺的普遍情景。做师父的打徒弟不是打徒弟，而是“打艺”，“不打不出艺”，所谓“管是亲，教是爱，不管不教要变坏”。“师徒如父子，惯子如杀子”，不打，反而认为不正常了。打，为的你好。现在打你是为的你将来有点出息，混得好些。“宁叫心受苦，不叫脸受热”，这就是“打艺”的精神支柱。因此，越是亲生骨肉，越是盼望徒弟成材的，往往越是体罚得厉害。当然，这是一种世俗的偏见，在教育学上绝非科学的方式方法，然而，不难看出民间艺人是为生活所迫被逼无奈才采取这种以摧残身心来激发学习意志的办法的。这是无办法之办法，是旧的社会制度逼迫造成的恶果。

民间说唱师承方式的另一个特点是“带徒”。它与“教徒”的区别在于所采取的教学方式不是讲授，而是靠耳濡目染的影响来传承技艺。艺徒要边看边学、边学边演，在实践中学习，在实践中提高。由于大多数民间艺人四处奔走行艺，生活贫困而又无财产积累，不可能把教学和演出截然分开或者把纯教学的过程拖得很久。“师徒”在许多场合下往往是“搭班行艺”。师父收了徒弟，先教你几个小段就让你背，背会了就让你演，开始上个“垫话”，演个“书帽”，慢慢地会的多了，就多演一些，“徒弟不吃半年闲饭”，“头遍生，二遍熟，三遍四遍是师父”都是讲要徒弟边干边学的。在民间说唱传承方式上虽然也讲“经师”的重要，如所谓“井淘三遍吃好水，人受调教武艺高”，“钟不敲不鸣，人

① 《说唱艺术》1982年第1期10、12页，中国曲艺家协会吉林分会，1982年6月版。

不教不懂”，但更多的是强调徒弟的自学。如“教的好，不如学的好”，“三分靠教，七分靠学”，强调发挥艺徒的主观能动作用。有的师父甚至根本不正式传授，就让徒弟到书场上听，回来给自己复述，然后再略加指点，便要求背、记，继而要求演，“上场试试”。学的好坏就看徒弟自己留心不留心，下不下功夫了。所谓“师父领进门，修行在个人”，“成神不论人，修行在自身”。这就是说，学不好是你的天分不足，努力不够，当师父的没有任何责任。所谓：“学艺成败在天定，嗓子好坏不由人。”因此，艺徒在学艺时不能完全依赖师父教，要想尽方法钻挤着学，多到书场里听，偷着空儿学。正如艺人谚语所说的“投师不如访友，访友不如偷艺”，“一学二看三偷四练”，只有这样，才能尽快地学到本事。在民间说唱的师承实态中，“带徒”是很普遍的，三年把徒弟带出师，一般还要跟师父演三年作为“报师恩”，以后便可以独立行艺了。

民间说唱师承的具体方式是多种多样的，也是极不统一的，可以说是“一个师父一个令，一个和尚一个磬”，“千个师父千个法”。而且，因曲种、因地域、因风俗、因时、因人而异，各有不同。就拿对待“从师”的看法上就有不同的认识和要求。有的师父要求徒弟“艺不传二家”，“拜佛只拜一尊”；有的则教育徒弟“一处投师，百处学艺”，“多从一家师，多懂一家艺”，“名家无定师”，“问遍万家是行家”，“谁有艺向谁讨；哪儿有师父往哪儿跑”。由此可见，民间说唱的师承的方式是同中有异的。只是对那些具体的方式进行详尽探讨已经不是本文的任务了。

三 师 承 内 容

民间说唱的师承内容可以分为两个方面：一是民间说唱本身的内容，即书目（脚本）、腔调（音乐），我们可以称之为第一传

承内容；二是有关民间说唱的知识、经验、见解、体会等思想观念方面的内容，我们称之为第二传承内容。第一传承内容好比农民耕耘的土地，它是民间艺人赖以发挥艺术才能的基础，解决艺人唱什么的问题；第二传承内容好比农民耕耘使用的农具犁耨锄耙，它是民间艺人赖以发挥艺术才能的助手，解决艺人如何唱得好的问题。第一传承内容和第二传承内容是相辅相成紧密联系在一起的。我们这样分开来谈只是为了便于分析，在实际师承过程中这两个方面则常常是水乳交融，同时进行的。

第一传承内容比较直观，书目浩瀚，曲种繁多，具体内容不能一一复述，也不是本文主旨所在。需要指出的一点是，由于民间说唱口承方式的缘故，虽是同一曲种同一书目，也几无相同的唱法。一般说来，只有一个大致相同的梗概，即所谓“书梁子”相同，其余便由艺人分别敷衍成各种异文。这就是艺人谚语中所说的“十书九不投”或称“十书九不同”现象，应该说也是民间说唱内容传承中的一个明显的规律。

第二传承内容，实际上是师承的关键所在。如果只传授书目和腔调，不传授知识、经验、见解、体会等，那便无异于死的“书本”，而难于体现“师”的艺术风格、演唱特点了。第二传承内容艺人们称作“开拨眼”的“诀窍”。“学艺不得窍，等于瞎胡闹”，如果不掌握第二传承内容，艺徒就根本了解不到艺术的真谛，是成不了好艺人的。学习第一传承内容容易，掌握第二传承内容就难了。正如艺人谚语所说的，“一年教出个会唱唱的，十年教不出个唱好唱的”。其中的道理就在于“背书容易学巧难”。要成为一个好艺人非得到第二传承内容的“真传”不可。

第二传承内容涉及的范围极广，从做人到行艺，从审美到练功，从台上到台下，从行里到行外，凡属与民间艺人艺术生涯有关的思想、观念，民间艺人都要系统地、全面地传承。这里只能从几个方面概略地谈谈。

在做人方面，民间艺人很重视“艺德”的传承。正像艺人谚语所说的：“德行与技艺，为子孙最美之产业”，“艺高不如德高”，“要想学好艺，先得做好人”。艺德又有多方面的具体内容，例如在生活中要求艺人行为端正、作风正派，“相子游街，目不斜视”；不能光追求金钱利益而不顾艺术，“宁让艺术压着钱，别让钱压着艺术”；要“德高孚众望，艺高不压人”；舞台上“相不骚台”，说书时不能偷看女人；戒色情表演，“书露淫词不可言”；“扭鼻忘词，飞眼掉板”，如若心不在艺术上，必然损害艺术；要尊重观众，“当着瘸子别说拐，当着矮子别说矮”；对观众应当负责，“唱好唱赖，不能软货硬卖”；要求“句句不走神，字字要留心”的台风，“少年勿要油，老年勿要厚”，“老不欺，少不哄”。可见民间艺人是非常重视艺术道德的修养的。“艺如其人”，“台上观人艺，台下知人德”，没有高尚的道德情操，就塑造不出美的艺术形象来，也就算不得一个好的艺人，所谓“功保戏，德保人”。因此，民间艺人把“艺德”始终摆在师承的首要位置上。

在处世方面，民间艺人重点传承的是一些相沿成俗的“行规”。民间艺人自称江湖人。“江湖一点诀，不对妻儿说”，“江湖不误初来人”，“江湖赚钱江湖用”，“江湖倒了江湖扶”，“养病不养闲”，“江湖是把伞，兴吃不兴攒”，“同行如同命”，“台上不让父，台下不赠春”，“相不吃相”等一些约定俗成的行规都是传承的内容，必须世代遵从。艺人们依靠了这些行规的约束力来促进内部的团结并与整个社会相抗衡。

在民间艺人世代相传的处世哲学中，也有对封建社会沉重压迫的反抗。如艺人谚语“认认真真做戏，清清白白做人”，“行低人不低”，“卖艺不卖身”等等，就是这种反抗呼声的体现。

当然，封建统治阶级的思想对艺人的影响确实也是很明显的。如艺人谚“同行是冤家”，“好手如灾星”，“钱压奴婢，艺压

当行”等等，都反映了剥削阶级腐朽思想对艺人的侵蚀。

在行艺方面，艺人则重点传承自己的艺术经验、艺术知识、艺术技巧。他们或者直接讲述自己的经验体会：如艺人谚“别肚巧使丹田劲儿，喊嗓出声不伤音儿”，“大换气，小偷气，不蛮喊，留余地”是讲唱功方面的经验；“正的拢神儿，歪的招笑”，“登台开口终日不可重复一句”，“说书不撵底，撵底没人理”，“落回勿要落在冷槽里”等是讲表演方面的经验；“一台锣鼓半台戏”，“词儿拱了嘴儿，动作拱了腿儿”，“早扮三光，晚扮三慌”是讲后台、排练和化妆等方面的经验；“扫脚连年档，十档漂九档”，“话要俗说，才能传远”则是关于行艺规律方面的经验。

有时民间艺人并不直接讲述自己的经验、知识，而是把失败的教训即“艺病”指出来，从反面传承自己的艺术见解、艺术经验。例如“道字不清，如钝剑伤人”，“三山四十分不开，老乡保准不明白”，“表书不清，听客不明，衬托不到，听客直跳”，“连吃带咽”等，都是指道白交代不清内容的艺病；“低头猫腰，学艺不高”，“喘吁吁，满台转，观众看了眼花乱；没方向，没视线，书里情节难表现”等指出了动作、身段方面的艺病；“眼大无神，庙里泥人”，“不论剧情乱用眼，满脸是眼不见眼”，“看高了翻白眼，看低了变瞎眼”是指眼神儿运用方面的艺病。所有的艺病都必须克服，所谓“人病不治命丧生，艺病不治无人听”。由此可见，指出艺病也是为了从反面传承行艺的经验。

行艺的经验被普遍承认或接受之后，就成为一些程式化的行艺知识。如：

说书要有扣子，唱戏要有轴子。

举手不过眉，抬手不过肩；

指东先往西，指北先往南。

上半身重露，下半身重藏。

青衣两手交，闺门目下瞧，
武旦风摆柳，么旦手插腰。
男愁唱，女愁哭；老太太愁起来好嘟嘟。
老头子愁了直将胡。

这些相对固定的经验、知识是艺人的“看门法宝”，是要密传暗授留于后人的。

在民间艺人传承的思想观念中，有许多直接揭示了美的规律，体现着我国传统的美学观念，这也是其传承内容的一个重要方面，比如“话说三遍淡如水，动作三遍臭如粪”，“好曲不得唱三遍，好话不能重三重”，就揭示了人们在审美活动中要求艺术手法不断更新、反对重复、反对意象的堆砌这样一条美的规律。

还有“不像不成戏，真像不成艺”，“只能逼真，不能全真”等，说明了民间说唱从自身的艺术规律提出的审美标准。它追求的是一种“虚中有实、实中有虚”、“形同虚设，重在传神”的美妙意境。这说明民间艺人在长期的艺术实践中理解和掌握了我国民族民间的审美习惯、审美趣味，并把它们作为一种艺术观，一种经验、知识，世代因袭传承下来。

民间说唱第二传承内容也是不断发展变化的。它受时代和历史条件的制约，与一定的社会风气、一定的社会制度有密切关系。比如旧社会由于受封建统治阶级思想的影响，艺人中曾经有“女于上台，伤风败俗”的说法。那时的演出要求艺人（尤其是女艺人）“立如鼎，面如饼”，意思是身子不许动，脸上不许有笑模样，要像个撂不倒的秫秸捆似的，板板正正的干唱。这种遗风，至今仍有所见。一些从旧社会过来的老艺人演唱时脸上毫无表情，不抬头，眼皮耷拉着。这在当年或许是一种美，而现在已经不大适合人们的审美要求了，因为时代变了，社会风气变了，人们的审美趣味也发生着变化。当时那种传承下来的表演方式所

表达的显然是深受封建礼教约束影响的一种美的观念。随着艺人的翻身、妇女的解放，这种观念也就必然地被打破了。这表明民间艺人传承着的思想观念，也在随着时代的发展而发展。

除了与时代的变迁有关，民间艺人在传承中思想观念的变化和发展又与具体艺人的传承解说有关。艺人们不断在传承解说中加入自己的新鲜经验、切身体会，从而使他们的思想观念得到充实。例如河南坠子老艺人李治邦先生在传授技艺时，说到“连打带挨”的表演技巧时，就打个比方：“啪”一个耳光，扇者是你；“哎哟”一声，挨的还是你。形象、直观地说明了抽象的概念，使“死”经验“活”了起来。说到“点出人物，收到自身”的表演特点，又打个比方：“比如一个老婆五十岁”，这就点出了人物；“身上穿的蓝衣裳”，顺手往自己身上一比划，自己就成那五十岁的老婆啦。这就形象、具体地说明了民间说唱一人多角的表演方式，更有效地传承了技艺。所以说，民间艺人对传承中的思想观念的活的解释是这些观念的生命力所在。正是靠了民间艺人的不断补充和完善，民间说唱艺术经验之河才得以源远流长，奔腾不息。民间说唱的师承内容也就随之而越来越丰富，越来越发展了。

结 语

以上我们通过艺人谚语概略地分析和探讨了民间说唱的师承传统。由此可以看出，民间说唱的传承规律是以“师承”为其主要特点的。民间说唱的这种师承传统是由民间说唱本身的艺术规律和社会历史条件诸因素决定的。在社会主义的今天，这一传承特点仍有保留。然而，由于社会制度的根本改变，民间艺人开始掌握文化，走上了“组织起来”的道路，民间说唱的师承形态也发生了或者正在发生着重大的变化。一些正规曲艺学校的创立，集

中培训演员的讲习班的举办等等，这些集体的有组织的教学方式，已经或者正在广泛地影响着民间说唱传统的师承形态。因此，充分了解民间说唱的师承传统，对于认识民间说唱的传承规律，促使其不断朝着更加适应社会主义历史条件的方向发展，是有着积极的重要作用的。

（原载《民间文学论坛》，1984年第2期）

◎ 白庚胜

《黑白之战》象征意义辨

白庚胜（1957～ ），男，云南丽江人。中国社会科学院少数民族文学研究所研究员，副所长，北京东巴文化艺术发展促进会副会长，中国少数民族文学学会会长。主要从事中国色彩民俗及纳西族文学、文化研究，代表作有《东巴神话象征论》、《东巴神话研究》，《纳西文化》，《纳西族色彩文化》等。

一

打开纳西族东巴经典《东埃术埃》（即《黑白之战》），一个神奇的世界便会豁然出现在人们面前：

浩浩远古，以居那什罗神山为中心，分布着“东”、“术”两个部族。东部族所居之地为白天、白地、白日、白月、白星，连山川河流、飞禽走兽都是洁白璀璨，一片晶然。术部族所居之地则是黑天、黑地、黑日、黑月、黑星，山川河流、飞禽走兽等都无一不是漆黑如夜，墨色沉沉。^①

① 和芳、和正才译述，李即善、周汝诚合译：《懂述战争》，丽江县文化馆，1962年石印本。

这就是“黑”、“白”两个泾渭分明、互为敌对的部族。

最初，他们互相隔绝，老死不相往来，“飞鸟也互不相飞”。后来，封闭状态被打破，他们之间发生了规模浩大的战争，直至术部族被完全消灭，而胜利者——东部族相延不衰，成了当今的纳西族。^①

这就是“黑”、“白”两个部族之间进行战争的基本内容。

根据“东”即“白”，“术”即“黑”，战争以“东”战胜“术”，也就是“白”战胜“黑”的推理，有关这部史诗的研究者们都异口同声地指出：《黑白之战》所象征的就是光明战胜黑暗，正义战胜邪恶。白色是纳西族所崇尚的色彩。

如仅以一种整理本为例，这种判断无疑可以成立。因为在《创世纪》等许多作品中，天、地、神、人、善、美等的来历无一不与白色有关，而黑色则成了邪恶、鬼怪、灾祸、污秽等的象征。并且，现行的纳西族民俗观念，尚白亦已占主导地位。然而，当我们将《黑白之战》的各种整理作品作一比较，并将它们置于整个纳西族文化系统和更为广阔的民族文化交流的背景作一分析，就会发现“黑”、“白”观念所包含的文化内容远比哲学性的象征更为丰富，更为深沉。

二

目前并行于世的《黑白之战》整理本共五种，可归为以下两类：

^① 和芳、和正才译述，李即善、周汝诚合译：《傩述战争》，丽江县文化馆，1962年石印本。

(1) 为争夺日月而战：

①杨世光整理的《黑白之战》^①。

②周慰苍译，赵银棠整理的《东岩术岩——黑白争斗的故事》^②。

③和正才译，木易搜集整理的《黑白之战》^③。

(2) 为创造日月而战：

①和芳、和正才译述，李即善、周汝诚合译的《懂述战争》^④。

②久高恒读经，和志武记译的《动埃苏埃——动族和苏族的结仇战争》^⑤。

令人惊讶的是，在这些整理本中，人们对“黑”“白”所持的态度不尽一致，甚至完全相反。如，在第一类整理作品中，杨世光本及赵银棠本都认为“黑”“白”两个部族的战争是因“黑”（术）部族抢夺“白”（东）部族的太阳月亮而引起，持褒“白”抑“黑”的态度。木易本则持扬“黑”抑“白”的态度，称“黑”部族之所以要去争夺日月，是为了打破“白”部族对日月的垄断，战争的结果也被描写成“黑”部族解放了日月，使之共同照耀“黑”“白”两界。当然，木易本的信实程度还令人怀疑。在以下的讨论中，我们仅以杨世光本、赵银棠本及第二类整理作品为比较、探讨的对象。第二类整理作品中并没有争夺日月的情节，战争的起因在于“东主”之子阿路在其父亲“东主”的威逼

① 杨世光整理：《黑白之战》，载《玉龙山》1979年“国庆专号”。

② 周慰苍（霖）译，赵银棠整理：《东岩术岩——黑白争斗的故事》，载《边疆文艺》1957年第7期。

③ 和正才译，木易搜集整理：《黑白之战》，载《民间文学》1985年第5期。

④ 和芳、和正才译述，李即善、周汝诚合译：《懂述战争》，丽江县文化馆，1962年石印。

⑤ 久高恒读经，和志武记译：《动埃苏埃——动族和苏族的结仇战争》，载云南社会科学院东巴文化研究室编印《纳西东巴经选译》。

之下背信弃义，故意造斜了“术”部族的天地，并下铁扣害死了尾追而来的“术主”之子安生米委。非常有趣的是，在这类作品中，“东”地的日月光辉透射进“术”地，乃是两族“白鼠”及“黑猪”等共同打通界山而造成。阿路与安生米委也不像他们的父辈那样决然对立，他们有一个从真诚友好到对立为仇的发展过程。在战争过程中，阿路与“术主”之女给饶次姆相偶居，生下了他们的孩子，即“东”、“术”两个部族血统相融合的后代哈扑罗他、哈扑罗沙。战争的结果虽取了与第一类作品相同的方式，也就是“白”部族战胜“黑”部族的方式，但这类整理作品更倾向于“黑”“白”相融合性，更注重于它们之间的发展过渡。在这里，“黑”与“白”并不是截然不同的是非、善恶的对立物。由于这两个整理本中的译述者都是著名的东巴经师，记录整理者也是多年从事东巴经翻译工作的专家，加之李即善、周汝诚本为科学翻译版本，和志武收集自东巴教圣地——云南省中甸县白地乡，它们更多、更真实地保留了这部作品的本来面目。

如果对这两类整理作品作些比较，就会发现它们有以下共同点：

- (1) 对“黑”、“白”两界的描写完全一致。
- (2) “黑”、“白”为两个敌对的部族。
- (3) “黑”、“白”战争的性质为复仇。
- (4) 战争规模及其场面的描写大体一致。
- (5) 战争的结果是“白”战胜了“黑”。

这些共同点正是《黑白之战》成为一部统一的史诗的必要条件。同时，它们之间也有一些明显的差别。如：

(1) 战争起因不同。第一类是为争夺日月而战；第二类是因“东主”之子两路不守信用，以及“术”部族为报杀子之仇而战，并且，没有争夺日月的内容。

(2) 作品对“黑”“白”的倾向性不同。第一类整理作品不

是抑白扬黑，就是抑黑扬白；而第二类整理作品则有过渡，较中和，“东”虽取胜，但对它作了某种程度的谴责。

(3) 手法不一。第一类整理作品重于艺术化、哲学化，带有整理者作过的一系列“合理化”的痕迹，情节复杂，节奏上大起大伏，不同的色彩与相应的象征意义得到统一；而第二类则重于道德化、历史化，较为真实，情节较单一，色彩与作品倾向性无必然联系。“黑”“白”与“是”“非”、“善”“恶”相游离，与“光明”“黑暗”相脱节。

(4) 战争结果有差异。在第一类中，杨、赵本以“东”彻底战胜“术”而告终，木本则以“术”解放日月，两族共和而结束。在第二类中，在肯定“东”战胜“术”的前提下，强调了“黑”“白”的局部共融性。

由此可见，各种整理本在基本相似的情况下，其内容、情节、倾向性等方而都有较大的差异，“黑”“白”也或与“善”“恶”等观念相合，或与之相违，并没有统一的、确定的内涵。显然，我们并不能不顾它们之间的差异，以个别代替一般，先任选一者作为范本研究，然后以此为根据对整个作品作出不符合客观存在的判断。试想，如果杨、赵本的“黑”“白”确实是“黑暗”与“光明”的象征的话，那么，李、周本及和志武本中的“黑”“白”又象征什么呢？

三

黑格尔曾经把史诗比作“民族精神标本的展览馆”^①，就是因为史诗是全民族精神的艺术展现。它之所以具有这种特性是与它在漫长的民族文化发展长河中形成，并以“百科全书”的方式

^① 黑格尔：《美学》第三卷下，《诗的分类·史诗》。

全面反映这个民族的历史文化分不开的。因此，当我们把史诗当作一种对象加以认识时，除了需要认真分析作品中所反映的各种文化内容之外，还需要将它置于整个民族文化背景之中，去探讨纳西族史诗《黑白之战》与整个纳西族文化系统中的“黑”“白”观念。为史诗而史诗并不是揭示其文化意义和民族精神的有效方法。

下面，我们先来看看纳西族语言中的有关情况。因为民族语言对保持民族文化传统，增强民族内聚力具有重大的作用。由于语言中的语法结构及基本词汇的变化往往落后于时代的变迁，因而一种民族语言中往往储存有一种民族文化兴衰的真实信息，为我们的研究工作提供最为宝贵的材料。

“黑”在纳西语中读“纳”。“纳”之引申义为“尊”、“贵”、“伟大”等，如暴雨叫“很纳”，大山叫“居纳”，大海叫“恨纳”。这几个词中的“纳”已经分别具有“猛烈”、“巍峨”、“浩瀚”的意思。这似乎透露出纳西族曾经有过尚黑的历史。“纳西”这个族称本身就是对此的最好说明，按字面解释，“纳”即“黑”，“西”即“人”，其引申义为“伟大的民族”或“尊贵的民族”。

不惟语言，在纳西族习俗中也保留有许多曾经尚黑的痕迹。在滇西北地区，许多民族的妇女都喜欢身披羊皮为饰。如白、普米等族都视毛色纯白为美，但纳西族则认为毛色越黑便越显贵美。元人李京在《云南志略》中记载，当时的纳西族妇女的装饰为“皂衣跣足，风鬟高髻”。明杨升庵在《南诏野史》中也记述了纳西族妇女在装饰上尚黑的特点：“戴黑漆尖帽，短衣长裙。”除妇女服饰外，男子服饰上也反映了同样的特点，顾炎武《天下郡国利病书·宁番卫》引《云南志》曰：纳西族男子“内着黑大编毡，外披衣甲”。从这些不同时代的不同文献资料看，尽管纳西族服饰几经变化，但其尚黑特点却并没有随着服饰质地、款式

的改变而改变。据李霖灿先生实地调查，可知云南省中甸县白地村的纳西族还要在祭天归来的路面上“遍撒青松毛，以示恭敬”^①。这是因为“青”与“黑”通。汉语中不也把“青天”又称为“玄天”的吗？因此，撒青松毛之俗亦是尚黑遗风。

让我们再来看看与纳西族有同源关系的民族。纳西语属汉藏语系藏缅语族彝语支，与彝族、羌族、藏族等的古代文化最为接近。据刘尧汉先生介绍，彝族有“黑彝”、“白彝”之分。究其原因是彝族尚黑，故而将统治者称为黑彝，以示血统之高贵、纯正。而“白彝”则是指奴隶阶级，以示血统混杂，地位低下。这与魏源在《圣武记》中所记载的有关内容是相符的。“真夷谓之黑种，历掳汉民入内，亦化为夷，谓之白种，黑少白多，黑主白奴”。“夷”即“彝”也。怒族也和纳西族一样，与彝族的关系最为密切。他们自称“怒苏”，“怒”为“黑”，“苏”为“人”，正好与彝族自称“诺苏”，“诺”为“黑”、“苏”为“人”的情况相对应。当然，“这并不是说他们导源于黑色人种，而是怒族尚黑，以黑为贵”^②。尽管羌族现已尚白，但在历史上也曾尚黑，任乃强先生在《羌族源流探索》中介绍说，羌族也视黑色为尊贵之色。可见，尚黑曾是氏羌文化，尤其是彝语支文化的共同特征之一。这表明，恩格斯关于“我们越是深入地研究历史，就会越多地发现起源相同的民族之间的差别是更加少的”这一论断是多么正确。当然，随着社会的变革、发展，随着同一语族、语支内民族的分化，以上的尚黑习俗也产生了较大的变化，有的民族实现了由“尚黑”到“尚白”的转折，有的民族则将它顽强地保持到了现代。纳西族属于前者。那么，是什么力量促使纳西族所崇尚

① 李霖灿：《中甸县白地村的么些族祭天典礼》

② 少数民族史志丛书《怒族简史简志合编》（初稿），中国科学院民族研究所云南少数民族社会历史调查组编

的色彩有了如此重大的转折？这种转折的文化意义又是什么？

四

正如有关学者所考证的那样，纳西族先民为氐羌系统的一部分，在夏、商及周初活动于湟黄流域，过着“无君长、无常处”的游牧生活。从公元前四世纪起不断往西南迁徙，在汉晋时已活动于今天的川西地区。隋唐之际，纳西族各大支系陆续进入目前所居住的云南省丽江、中甸、宁蒗等地，其最前锋曾延伸至宾川县，建立了著名的越析诏国。这种不断迁徙、不断改变生活空间的历史，使纳西族文化不断打破自然隔离，与斯基泰文化，夏、商、周文化，巴蜀文化，南诏文化，汉、藏文化进行直接接触、交流，进行有益的选择，形成了进取、开放的基调，以及复合多元的特点。需要指出的是，纳西族在迁徙的间隙还有过生活地域相对稳定的阶段，从而具备了修复，乃至再造文化体系的必要条件。我认为这些正是纳西族文化实现大转折的根本动力之所在。

勿庸置疑，在尚黑到尚白的过渡中，宗教因素起了非常重要的作用。我们这里所指的宗教是藏族钵教及佛教。第一阶段是钵教，第二阶段是佛教。早在汉晋，纳西族作为白狼部落之一，与藏族有过频繁的交往。定居于现居住地区之后，这种交往得到了进一步加强。就历史渊源而言，纳西族和藏族都与氐羌系统有关，因而具有许多共同的文化因素。这些都为钵教对东巴教的影响奠定了基础。在吐蕃时代，佛教在藏族社会中得到迅速传播，与传统宗教钵教产生了尖锐的对立。为了有效地抵抗，钵教将许多佛教教义吸收入自己的教义之中，佛教也为突破藏族社会对自己的心现隔离，即原始观念、心态结构、民俗等的隔离，将钵教的许多神灵招为护法神，促进了佛钵互融，并把“黑钵波”改造成了“白本波”。由于钵教不断失势，只好逃避到边远

地区，如与纳西族相接壤的地区继续负隅抵抗^①，这就与纳西族的原始宗教直接接触，刺激了东巴教的形成、发展。史学界一般把东巴教形成的时间上推至唐末宋初。在宋代，佛教在与纳西族相毗邻的白族、藏族社会中已占有绝对统治地位。处于这两个民族区域之间的纳西族的情况可想而知。现特转引和志武先生所举之数例如下：

(1) 东巴教之“东巴”即“本波”之音译。

(2) “东巴”所戴五佛冠与钵教相同。

(3) 东巴教始祖“丁巴什罗”为藏语音译，“丁巴”之音为“祖师”，“什罗”为“辛饶”之转音。“辛饶”为钵教始祖，据说与孔子、释迦牟尼同时，生于西藏阿里地区札达县畏莫隆仁。

(4) 东巴教三大神中的“萨英畏登”、“英古阿格”为钵教神，后招为佛教护法神^②。

凡此种种，不一而足。但真正重要的是钵教教义对东巴教教义所产生的影响。据善慧法日在《宗教流派镜史》中介绍，钵教将“一切外器世间与有情世间”都视为“由卵而生”，并认为“万物为气数及白在天等所造”。“卵生”、“气数”、“白色”正是东巴教宇宙学说的支柱。且不谈《创世纪》中的描写，仅就《黑白之战》开篇的“黑”“白”两个部族本源说而言也有同样的内容：佳音佳气产生了白露，白露变成了白蛋，白蛋产生了五行，五行中的水经数度变化，产生了“东”部族与“术”部族等。到此，我们不是可以解开纳西族为何改尚白色的原因，以及《黑白之战》这部史诗中为何将战争结果规定为“白”战胜“黑”的意义了吗？

① [意] 杜齐：《西藏中世纪史》，中国社会科学院民族研究所民族学研究室翻译编印。

② 和志武：《东巴教和东巴文化》，载《东巴文化论集》，云南人民出版社，1985。

继钵教之后，东巴教及其尚白观念的形成深受佛教的影响。在我国许多民族中都普遍存在有这样一种文化现象：在佛教传入前大都尚黑，而在佛教传入后则改尚白色。而且，哪个民族最先接受佛教，其改尚白色的时间也就越早。藏族是这样，羌族也是这样。

因为佛教是崇尚白色的。佛教传入中国当在汉代，其流传路线为：第一条，印度——中亚——敦煌——中原；第二条，印度——马来半岛——江、浙；另一条被认为是从印度传入东南亚，然后，从东南亚，尤其是从越南传入广西、云南^①。第一条路线正好通过纳西族远古活动地区，只是由于过早迁往西南方，纳西族失去了最早接受佛教文化的机会。但是，在唐宋时代，纳西族所居住的丽江、中甸、宁蒗等地成了佛教从西藏传入云南及四川的必经之地，从东南亚传入的小乘佛教也不断北上，步步逼进与纳西族相邻的地区，加速了佛教在纳西族社会中的传播，也深化了白色在东巴教中的主导作用。元初，忽必烈入滇，曾封率先归附的纳西族首领阿良为“茶罕章官”，意为“白色地方的官”。由此看来，当时白色在纳西族社会中取得了统治地位。明、清两代，佛教在纳西族地区达到繁盛阶段。木氏土司曾在所辖境内大兴土木、修建了许多寺庙殿宇，并曾为拉萨大昭寺刻印大藏经108卷。明熹宗皇帝也曾一次赐予木氏土司六百余卷大藏经。这一切不但巩固了白色在东巴教中的地位，而且使尚白信仰在宗教以外的民间习俗中不断渗透、扩大。

除宗教之外，政治、生产形式、地理条件等也对加速尚黑到尚白的转变产生了积极的作用。在东巴教酝酿阶段，纳西族处于吐蕃与南诏之间，有时称臣于前者，有时归附于后者，而这两个政权的统治者为了巩固自己的统治，通过政治上的保护支持，使佛

① 张士楚：《在历史的地平线上》，人民出版社，1985。

教在自己的统治地区迅速传播。如南诏统治者曾封许多僧侣为“国师”、“师僧”。到与东巴教形成的时间相当的宋代，大理国的许多官员更是从僧人中选拔而出，许多国王也相继逊位为僧^①。这就迫使纳西族在政治上与白族、藏族社会实现认同的同时，也加强在所崇拜的色彩上的认同，从而有利于自己的存在发展。这种情况在《黑白之战》中也有反映。在开篇的黑白等各部族的起源中，“盘”部族与“禅”部族与“东”部族都起源于白蛋，而且“盘”部族与“禅”部族也都拥有白日、白月、白星，居住在白色的天地之间。而“盘”指的正是藏族，“禅”指的正是白族^②。《创世纪》中不也是把藏族、白族、纳西族同视为人祖崇仁丽恩及衬红褒白的后代吗？

在迁入现居住区之前，纳西族先民一直从事畜牧生产，并主要驯养牦牛。因此，在汉代纳西族先民被称为“牦牛夷”。牦牛等的黑色的皮毛在纳西族先民的生产生活中占据了重要的地位。人们对于牦牛等的皮毛的需要，使“黑”不仅作为一种单纯的色彩而存在，而且含有了审美内容、文化意义，并最终导致了对它的崇拜。然而，迁入现居地区之后，纳西族便开始了向农耕生产的缓慢过渡，对畜牧业的依赖日益减少，而农副产品在生产生活中的作用却日益加强，使尚黑信仰及其原生文化受到极大的动摇，为随着钵教、佛教文化的影响刺激形成次生文化——东巴文化而实现色彩崇拜上的改黑从白作了必要的经济准备，以及具备了必要的心理承受能力。因此，我们又可以称《黑白之战》中的“白”战胜“黑”是纳西族社会从游牧社会向定居农耕社会过渡、并由农耕生产最终占据主要地位的历史变迁的折光。

① 少数民族史志丛书《白族简史简志合编》（初稿），中国科学院民族研究所云南少数民族社会历史调查组编。

② 和志武：《崇搬统》注④、①，载《纳西东巴经选译》。

另外，纳西族生活空间的几次重大变化，以及目前居住地区的地理条件也有利于其色彩崇拜从“黑”到“白”的过渡、转折。种种资料表明，纳西族深受汉族阴阳五行学说的影响。这与纳西族在远古与夏、殷、周等民族有过频繁的交往以及道教对纳西族近代文化的影响有密切的关系。在汉族五行学说中，五行与五方、五色等是一个统一体，即东为木为青，西为金为白，南为火为赤、北为水为黑、中为土为黄^①。纳西族从遥远的北方迁到滇西北及川西地区，不正与这种由方位变化而引起的由“黑”色到“白”色的变化也是相对应的吗？纳西族目前所居住的横断山脉到处是雪山、飞瀑，玉龙山与哈巴山终年积雪，四时皎洁，古人叹之曰“千里寒威望”，虎跳峡十里缓冲瀑布白浪滔滔；白水台景观更是满目银光。这些熠熠生辉、璀璨如瑜的风光景色与东巴经典及民间故事中所表现的尚白观念达到了高度的和谐。可以说，许多表现尚白的东巴经文学作品及民间文学作品等正是在钵教、佛教的影响下，在目前所居住的山川景物的诱发之下产生的。如“三多”被视为纳西族的保护神，他白衣白甲，身跨白骏，手持白矛，与玉龙雪山浑然一体。因此，“三多”又被说成玉龙山的化身。很难想象一种与居住地区自然地理相脱节的文化怎样得以存在、发展。在我看来，自然与社会、观念等完美统一、和谐正是一种文化生命力之所在。所以，《黑白之战》这部史诗中的有关色彩观念不是与纳西族生活空间的变迁及目前所处地域的自然地理完全无关的。

综上所述，我们并不能仅以一种整理本为依据，孤立地、静止地分析《黑白之战》这部史诗作品，而应将各种整理本之间的异同作一比较分析，然后再将这部作品置于广阔的文化背景，尤其是纳西族历史文化长河之中，动态地把握其丰富的文化内容，

^① 李泽厚：《中国古代思想史论》。

从而正确揭示“黑”与“白”所代表的文化意义。我认为，这部作品很可能是东巴教徒们以当时的氏族战争为背景，汇总了本民族从远古流传下来的，或是从其他民族中传播进来的太阳神话、英雄短歌、悲恋转生型故事而形成的。纳西族在历史上所经历过的宗教征服、政治依附，与白、藏两个民族的经济文化交往以及生活空间、生产形式的改变等等都对这个作品，甚至是整个东巴文化的产生、发展、丰富起到了十分重要的作用。在不同的整理本中所表现的对“黑”“白”的不同态度，以及最后以“白”战胜“黑”的相同方式所反映的正是纳西族从原生文化过渡到次生文化的逻辑关系、以及次生文化对原生文化的扬弃过程。因此，在这部作品乃至整个纳西族文化中的“黑”所代表的是纳西族先民作为氏羌系统一个部族而存在时的原生文化，其内容为：在北方地区从事游牧生产、信仰与整个氏羌系统相同的原始巫教等；而“白”所代表的是纳西族分离为单一民族之后的次生文化，其内容为：在西南地区从事定居的农耕生产，在钵教及佛教的影响下，以原始巫教为基础创造了东巴教。

（原载《民间文学论坛》，1987年第6期）

◎ 朱介凡

中国地理风土谚的音、影档^①

朱介凡（1921～ ），字寿堂，男，湖北武昌人。现任台湾省中国民俗学会常务理事，台湾中国文艺学会荣誉理事，青溪新文艺学会常务监事。长期从事谣谚研究，代表作有《中国谚语论》、《中国歌谣论》、《我歌且谣》、《五十年来的中国俗文学》等多部。

谨以此向大陆、台湾及海外的全中国学术界、电视、录音、录影工作者呼吁

一 音、影档作为的设想

屡承学会征稿，以全力撰述《中华谚语志》（以下均称《谚志》），愧未应命。兹者，谚志排稿清校已毕，乃为此文，企盼高明教正，十分感幸。历届年会，每思与席，奈内子衰病，全天候照料，难外出，失去许多聆受鸿儒说论的机会。自己于方志、国史的关切、学习，微有心得，因撰《谚志》，浏览了近三千种方

① 本丛书采用时略有删节。

志的些许所见，无缘申说；随笔写写么，苦无时间。请恕，不得不为此陈诉。

万里长城、大雁塔、故宫、南京城；汉简、敦煌宝藏，宋刊书册，这些文物，我们今天还可能得见。惟独语言的流传，除了语言学家能考知其古今用字、语辞、声韵的流变，一般人很难体认这种流变。

如今电视摄影机，十分普遍，使用简便。录影带，既见其形影，又能发声。试想，假使汉唐时就已有电视摄影机，录下了汉唐时代人们的语言生活（音与影），则现代语言学家凭以研究汉唐语言，岂不是要除去许多层障碍、隔膜、摸索。

逾时半世纪谚语工作的总结——《谚志》这部大书，民国七十七年，台湾商务印书馆可出版。此书所附录的《寿堂谚语工作年表》（自民国十七年述到七十六年），其七十四年部分，提出“寿堂梅花五愿”：

（1）谚语资料在各科学术的研究与印证。

（2）中西谚语比较研究。

（3）中国谚语之英译。

（4）彩色绘画、摄影的描述谚语。

（5）寿堂如还健在，愿得三五青年学子相从，携录音机、摄影机、电视采访设备并《谚志》这部书，旅行大陆南北四方，为“中国谚语修学旅行”。

（4）（5）两愿，正是本文所说的音、影档。

即将出版的《谚志》，本文十册，二十五开，五〇五二页。索引一册，正待付排，约八九百页。其中《地理风土及其故事传说》，占全书五分之一，第九、十册，四〇四七一五〇三八页，系按全国南北各省地区编列。

依寿堂设想，即以这些已搜得的地理风土谚语做基础，来建立中国地理风土谚的音、影档。大致办法：

(1) 目前小规模起先作为。永久性常设机构，常年预算。能有研究发展的充分预备金更好。专责人员至少四位：主持者一，采访录音、录影者兼理冲洗者二，管理音、影档、图书及谚语资料一。

(2) 设备：录音机、摄影机、电视摄影机。相关图书资料、书架、书柜。录音带、录影带。大小卡片，大小卡片箱。录音带、录影带、照片存储橱柜。田野工作一应物品。防冷热、防水火、防潮、防震、防污染的技术处理。

上两项，(1) 系作为的根本。(2) 为技术问题。

(3) 先以《谚志》为依据，选择各地区的人士，讲说地理风土谚语。语音乡土腔调越浓越好。无论男女，以三四十岁者最宜。讲说中必然会引述出《谚志》未搜录到的谚句，以及对《谚志》论究的订正与补充。

主持者用国语旁白说明。

(4) 此事在大陆，宜按省区分别进行。加总和比较与整体的整理，电脑管理之。

(5) 我们企图得到的是：乡土谚语的乡土发音。

它包括谚语讲说者的容貌、身形、风度，讲说谚语时神态，以及谚语相关的社会生活、山川、地物、历史遗迹等情状的录影。

从这两方面，留下立体的、动态的、多姿多彩的历史性画面与地理风土谚乡土语言的韵貌。它是价值无可比拟的国家文化资产。

与音、影档并同存档，或刊印专书的，应是文字记载。以下，两者不可缺一：

(1) 音档应全部的逐字逐句的用汉文，蒙、藏及其他少数民族的文字记载。

(2) 谚语字句全部，其叙述论证部分择要，作成国际标音。

这样，就可达到图文并茂，音色兼美的境地，这也是从前人们所梦寐以求，而难以做到的。《清明上河图》，即使请十位绘画家分段同时作业，最快也得一个月时间。如今电视摄影《西湖全景》，《长江三峡之旅》，《泰山游》，《钱塘江潮》，《国庆日特写》，这每个节目所涉及的画面景象，比《清明上河图》，超过三十倍面不止，一人独立作业，几天工夫，即可从容、精细的做成。真教人赞叹不已，感激无已。

(6) 当然，一人独立作为，也可进行。或有基金会、工商企业来支持么？

(7) 如今电视制作、录音、录影营业，十分发达，仅以七十六年台北地区论，不下两千家，若以制作《中国地理风土谚》录音、录影为专业，则三年经营，即大有可观。这些成品，无时限问题，反而越陈越有价值。已有河洛录影公司出品《台湾谚语录影带专辑》，述说谚语四十八条，可放映一百一十分钟。

国家全盘现代化后，地区纯粹的方言、方音，势必减弱以至于无，到那时候再进行此工作，已无可能。

寿堂年岁、精力皆已不济，此事但提拟议，惟望同道者有所作为。

二 前人标记语音的艰苦尝试

关于谚语“音档”的建立，寿堂于《谚志》中，有如下一段记述。

五十多年前，董作宾《歌谣与方音》，曾为如下拟议：“我曾作一种幻想：假如把常惠先生所集那《隔着竹帘看见她》一个题目前后十多首采集人，同时请到一个地方，开一个‘歌谣俱乐会’（寿堂按，这也正是我“读谚会”的悬想。见拙著《中国谚语论》六四〇页），再请一位精于国语的人来挨次按着国音唱一

遍，那末，听者恐怕就要摇头不迭，笑得不亦乐乎了。反过来，再请那些原歌谣的采集人，各操他们那北京、京兆、绩溪、旌德、丰城、镇江、南阳、夏口、陕西的方音，轮唱一遍，那时就把个‘歌谣俱乐会’变成了南腔北调的‘方音比较会’，又禁不住听众的哄堂了。照这样的想着，总觉得现在纸片上印的歌谣，只是呆板干燥的，一点也感觉不到那活泼有趣的声音（见北京大学《歌谣周刊》一卷三十二号，民国十二年十一月十一日版）。

次年，由林语堂先生主持，他们作方言标音的尝试。以两百多字的一篇太阳童话，用白话文写出来，再由南北十二个地方的人士，以其方言与方音来念说，记下了字句，重要的是通以国际音标的方音字母，标明其不同的地方发音。当时，提出的例案：

- ①北京音 发音及标音者，林语堂。
- ②苏州音 发音者，顾颉刚。标音者，林语堂。
- ③绍兴音 发音者，周作人。标音者，林语堂。
- ④绩溪音 发音者，胡适。标音者，林语堂。
- ⑤南阳音 发音及标音者，董作宾。
- ⑥黄冈音 发音者，万濮诚。标音者，林语堂。
- ⑦湘潭音 发音及标音者，汤琪真。
- ⑧昆明音 发音者，孙少仙。标音者，董作宾。
- ⑨广州音 发音者，容庚。标音者，林语堂。
- ⑩潮州音 发音及标音者，刘声绎。
- ⑪厦门音 发音及标音者，林语堂。
- ⑫成都音 发音及标音者，毛坤。

也就在这时际，北大研究所国学门，成立了方言研究会。

（见《歌谣周刊》一卷五十五号《方言标音专号》）。

其时，录音机的使用，不像现在普遍。愈到后来，语言分析、纪录、比较研究的工具愈为方便，治理的方法愈为精密。可是，有一桩事，咱们得注意：五十年之后，要去找各地方人士为

纯乡土性的发音，将是很不容易了。

当时胡适、林语堂、周作人、顾颉刚、董作宾、容庚、万濮诚、汤琪真、孙少仙、刘声绎、毛坤十一位前辈所作的发音及标音，只是北京、苏州、绍兴、绩溪、南阳、黄冈、湘潭、昆明、广州、潮州、厦门、成都而已。寿堂现在的希望则是，能有语言学专家出面，得到各省同乡会、各省文献期刊的协助，以本书地理风土谚语做题材，尽量请当地人来发音，留下音档来，不仅只是江苏、浙江、安徽省的话，还要更进一步的分，如：

江苏——南京，苏州，无锡，常州，上海，扬州，海州，徐州（照此标准列举，也许还有遗漏。恕我不曾走遍江苏省各地方）。

湖北——武汉，嘉鱼，大冶，黄梅，黄陂，襄阳，荆州，恩施，沔阳。

河北——北平，天津，保定，冀东，冀南（大致的列举，以下陕西也是）。

陕西——长安，陕北，陕南。

附带要纪录发音人姓名、性别、年龄、籍贯及其所说的话，是哪一地区的。录音人姓名并录音的时间、地点。（《谚志》⑨四〇五四页）

凌纯声《松花江下游的赫哲族》（中央研究院历史语言研究所，单刊甲种之十四，民国二十三年，南京版），系于民国十九年春夏，在合江省依兰、抚远一带，考察赫哲族的文化——物质的，精神的，家庭的，社会的四方面，所作成的报告，关于语言的记载，采用了标音的办法。其时，录音机虽已发明，在中国社会，仅只上海有少数的唱片公司应用。凌氏为了调查赫哲族的歌谣，曾用最原始的笨方法，他从赫哲人口里学会了几首歌，每天晚上练习，苦苦练唱一个多星期，直到对方认为完全符合他们的语音、唱腔为止（赫哲族无文字）。回到南京后，唱给音乐家刘天华、吴伯起听，由他俩记下曲谱。四十多年之后，在台北南港的中央研究院民族

学研究所，寿堂谈起这段往事，凌氏还能记得那几首赫哲歌谣，立即唱了起来。

举这两段事，以见录音机未能普遍利用之前，学者标记语言，纸上作业的艰辛。现在录音带之异常普遍，附在普通音响设备上，早已成为儿童玩具，每个低年级小学生，都熟悉了录音及放送的作为。摄影机的使用，也是孩子们早就熟悉了——当然，不善于选择题材。一连串活动的录影，例如结婚喜庆，早有照相馆和录影业者开业经营。

本文的讨论，是要用电视摄影机，一贯作业的，为中国地理风土谚语，同时录音、录影，只要有经费、人力，不多的设备，立定了目标与步骤，经过了专业的训练和安排，作起来，不是太困难的事。比之目前电视的连续剧，歌唱节目的画面（歌星每唱一首歌，依歌词每句内容配上有如电影短片的画面，人物风景等等），要单纯得多，等于是纪录片。

以下，从《谚志》摘出各地地理风土谚及其释说，略略研讨其录音、录影的考案。

三 语文特彩

这部分地理风土谚，特指的方音、方言杂字、乡土词汇之不同于一般，须得本地人来录音，才能特显韵味。若用国语叙说，神采就欠缺多多。

○滨湖地头新，九里十三音

陈英述。洞庭湖环湖各县，语音分歧。

○巴陵地土亲，五里换三音

巴陵山，在岳阳县城西南隅，滨洞庭湖。晋代置巴陵县，其得名。源于我国古代后羿的神话。《山海经·海内经》：“巴蛇食象，三岁出其骨，君子服之，无心腹之疾。”说这巨蛇的骨，堆

成了山。《中国古今地名大辞典》引《寻江记》：“羿屠巴蛇于洞庭，其骨若陵，故谓之巴陵。”此谚谓其地语音多歧变。（《谚志》⑨四三九五页）

○桃源的酒，醴市的糖，河状的绞条一拏长，水溪的豆腐像城墙

常德、桃源之间这四个地方的出产：米酒，灌心的糖，长的油条和硬性的豆腐。“拏”，湖南方言字，读作派，意谓两臂向左右平伸的长度。油条不会有“一拏长”，这是夸张的说法。（《谚志》⑨四三九四页）

○巢湖人

周钧源述。巢字在浙江嘉善乡音中，读若焦字。直到民国初年，江南农村社会一听说“巢湖人”，还有恐惧感。母亲们以之吓阻孩子们的哭闹。太平天国平后，李鸿章的淮军，就地裁撤，流落江南，被称为“巢湖人”。其实并非全为巢湖人，或者是以这地区的人居多。这被裁的人员，也有部分中下级军官。他们得不到解甲归田的安置，又都年岁已大，难于插进生产行业，而地方上文武衙门官吏，还有些关系可得到照顾，于是作起流氓的勾当：摆赌，放印子钱，包讨债。他们人多势众，孔武有力，但凡惹上了他，很少有不吃亏的，而又无处可以投诉。（《谚志》⑨四一〇五页）

○长泰口腔

姚汉秋述。福建长泰县昔属泉州府，清代始隶漳州。其语言口腔偏重泉音，但又与泉州音稍有差别，因谓“长泰口腔”。如长泰最普遍的一首民谣，依长泰口腔念为“天腰腰，要下叶，举锄（音猪）巢，巡水略。”正音字应为“天乌乌，要落雨（音后），举锄（音猪）头，巡水路。”长泰人吃芋说“食药”，布说“鏢”。长泰腔在台湾则说是恒春腔，恰如泉州腔在台湾则说是鹿港腔。（《谚志》⑩四七一二页）

○齐村村儿雾腾腾，陈洛孝家的房子像北京

见陈纪滢《亲属篇》。陈氏七十岁后写此书。难得他还能记得乡土村里的谚语。他是河北安国县北乡齐村的人。那儿口语，好把齐村念成“齐村村儿”。齐村距城十二里。南界河西村，是一片沙滩地。据说早年潞龙河曾流经此地，后来河流改道，故留下一大片沙滩。北界康庄与娄家营，也是片洼地，早年也有河渠。西界淤村，可知也曾有河流通过。东界阎村，地势较高。齐村到了民国，有五百余户，约六千居民。陈家祖传住宅，居村内中央，四面都环路。这古老住宅是明末清初陈洛孝居官时所建，四个大四合院，坐北朝南的高大正屋，还有东西厢的房舍。直到民国初年，齐村还流传着这话头，孩子们当儿歌唱。（《谚志》⑨四四三四页）

○长安口音浮：水树叔如无；长安口音窃：天地丁子铁

说陕西长安乡音。口音浮者，多唇音，如水读作匪。口音窃者，浅也，多浅颚音，如天读作祗。（《谚志》⑩四九二〇页）

○咱平凉，堯固原，倭的泾川，曹镇原

甘肃平凉、固原、泾川、镇原四地方言，自称“我”字读音的相异。（《谚志》⑩四九四三页）

○出了西门脸儿，进了马家馆儿，吃的面条儿、面片儿和花卷儿，吃完给两角儿又加两分儿小柜儿

许晚成述。沈阳语言，对儿化韵应用较他地为广，正同北平一样，尤其妇孺为然。有这么一首儿歌：西门脸，即西门外大街。小柜儿，饮食店专为伙计所设，以收受主顾们赏赐的小费。由末句，可见此系八年抗日战争前的物价，日用百物皆甚低廉。此歌儿化韵如取消，即成笑话。因条、片、卷没“儿”就是硬的，没法吃。角、分、柜没“儿”，会讹成“吃完给两脚又加两份小棍”，岂非打架了。（《谚志》⑩四九九九页）

○曲麻菜味道

世瀛述。东北初春的一种野菜，俗名曲麻菜，有菊花瓣似的绿叶，平伏地面，边缘呈齿牙状，菜有白汁，味道“苦参参”的。人都说曲麻菜可除春瘟，解热毒，调脾胃，增食欲，清凉败火。所以不论城乡，一春都嗜食曲麻菜。辽南金、复、海、盖、岫岩、凤城等县人们的语音，有种独特腔调，讲曲麻菜的味道“苦参参”三字，带着鼻音，把语尾拉得长长的，因而对辽南一带人的语调，称为“曲麻菜味道”，或“说话一口曲麻菜味道”赵宁新述。

四 山川地土风光

动态的录影兼录音，以捕捉长江三峡的神态，一到大水坝建立，这自然奇观，即不可再见了。

○巴东三峡巫峡长，猿鸣三声泪沾裳；巴东三峡猿鸣悲，猿鸣三声泪沾衣

《水经注》引《宜都山川记》曰：“自黄牛滩，东入西陵界，至峡口，一百里许，山水纡曲，林木高茂，猿鸣至清，山谷传响，冷冷不绝。行者闻之，莫不怀土。故渔者歌云。”今谣谚中，不流传此歌，昔时骚人墨客，每以入诗。

○有青无泄，有泄无青

巴东下六十五里，为泄滩；三十五里，归峡；二十里，香溪；五里，入兵书峡。出峡，为青滩。此滩与泄滩互相起落，均以险闻。

青滩、泄滩的名，世俗都称为“新滩”、“叶滩”。同治湖北《宜昌府志》卷二：“泄滩，归州西二十里，水势汹涌，有泄床石，长三十余丈，水落则石出，水涨则若隐若见，行者无不惊怖。土人云：‘有泄无新，有新无泄。’盖言新泄二滩，水涨则泄险，水涸则新险耳。新滩，州东三十里，始平坦无大滩。嘉靖

间，阴雨弥月，山忽崩，坏居民百余家。两岸乱石岌岌，大石横亘江心，洪流薄石，怒涛沸腾。冬春水涸时，其险弥甚。商贾至此停舟，另觅小船分物，曰‘起拨’。新滩旧名‘豪三峡’，汉晋时山再崩塞，故名新滩，石多水急，瞬息覆溺，舟行欲脱免者必起拨陆行，济以虚舟。两岸居民号‘滩子’，以搬滩起拨为业云。”

民国十八年春夏间，寿堂经夔门入川，来回都走三峡，上行过叶滩时，乘客都要上岸，让船的重量减轻。岸边有专门“绞滩”的力夫们，就以粗大钢缆系了轮船，用起锚的方法，加足最大的马力，把船绞过滩去。三峡的雄伟，予我以最深印象。有一事觉得不好，就是那些靠绞滩为生的人，常藉此机会向轮船公司大敲竹杠。当时川江上旅行，除去这种滩流的危险外，还有“棒老二”（土匪）随行打劫的威胁。我尝作是想：今后如再有机会重临，必作一个“扬子三峡的民俗旅行”，水陆漫游，一定可以获得很多谣谚、故事和传说。此时，就这样想想，已经觉得趣味非常了。

平明说，这年蜀和轮过新滩，应绞滩而未绞，遂触礁沉没。一直到民国二十三四年，还部分的流行一种说法，说是四川人认为夔门天险，如炸平滩石，就破坏了峡江上的风水。实则，官府与有识之士并不作这种看法。不仅现代人无此迷信，往代人也是如此。

宋陆游《入蜀记》卷六，述其乾道六年（一一七〇）十月逗留新滩三日夜的情形。十二日晚抵新滩，登岸宿新安驿。夜雪。十三日，舟上新滩，舟载陶器过多，致船底为礁石所损，几沉没。游江渚北庙。十五日，舟人尽出所载，挽舟过滩，然须修治，遂易舟，离新滩。兹录其一段记事：“十四日，留驿中。晚，以小舟渡江南，登山，至江渚南庙。新修未毕，有一碑，前进士曾华旦撰。言因山崩石壅，成此滩，害舟不可计，于是著令，自

十二至二月禁行舟^①，知归州尚书都官员外郎赵诚闻于朝，疏凿之，用工八十日，而滩害始去，皇祐三年（一〇五一）也。盖江绝于天圣（一〇二三—一〇三一）中，至是而复通。（寿堂按，峡江中绝断流，可能是放翁当时听人夸说，未深加辨证的记事，也未可知。）然滩害至今未能悉去，若乘十二月正月水落石尽出时，亦可并力尽鑿去锐石。然滩上居民，皆利于败舟，贱卖板木及滞留买卖，必摇沮此役。不则赂石工，以为石不可去。须断以必行，乃可成。又舟之所以败，皆失于重载，当以大字刻石置驿前，则过者必自惩创。二者皆不可不讲，当以告当事者^②。”

炸凿滩石的作为，无代为之。光绪湖北《归州志》卷九：“天启（一六二一—一六二七）湖广按察使乔拱璧《重凿新滩碑记》：‘……使凿石聚煤，著炭其中燃之，继浥以醢，如此数次，大石立碎。中间险石有名黄板石、干鱼石、豆子石、点灯石者，凿空其锐，八十余年，畏道忽若坦途，行旅咸快。嗟呼，天下岂一峡为然哉？’”卷一特别记了清代的事：“归乡峡，居三峡之中，其尤险者，穿峡上下一百八十余里，尽在州辖境内，所谓竹节滩是也。先是，巨石横江，波涛汹涌，每水涨时，泡漩无定，舟行倾覆者，十之七八。有巨商李祥兴，自嘉庆中迄于道光辛壬之间，沿途椎凿，力倍五丁，著有《平滩纪略》，所费不下百余万缗，至今称利涉焉。查李祥兴名本忠，汉阳人，其祖溺于滩，父亦覆舟于是，故立誓为此。竟以贾致富，得偿其志，或亦奇孝所感云。”

○青滩泄滩不算滩，外面还有鬼门关

① “自十二至二月禁行舟”。陆游《渭南文集》卷四十八《入蜀记》第六作“自十月至二月禁行舟”。——本丛书编者注

② “当以告当事者”，作“当以告当路者”。《陆游集》第五册，中华书局，1976。——本丛书编者注

娴于水道的人，以为青、泄二滩虽险，犹不及鬼门关。鬼门关位于西陵峡出口处，属秭归县。江岸陡绝，水势湍急，过此就到了宜昌江面。

○青滩泄滩不是滩，腔艖才是鬼门关

或说：“腔艖是个鬼门关。”腔艖峡，峡更深，滩更险，水路更曲窄，最易覆舟。曾有瑞甲、皮托谦、福川、福远、平福、福源、福来等轮船全部陷于峡底。在川江航行的轮船，七十余艘，无有不在此受厄的。寿堂于民国十八年三月间，溯江而上，舟行极慢，曾看见过山峡石壁刻满了失事的轮船名和年月日。

○七十二道脚不干

林藜《萍踪识小》：“七十二道脚不干”，地名，在川陕交界的大巴山上。大巴山，在陕西镇巴与四川万源之间。它自秦岭分支南向，蜿蜒东南行，经陕西的南郑、西乡、镇巴，及四川的南江、通江诸县，沿途有孤云、两角、小巴、米仓诸山，随地异名。全脉斜亘于秦蜀两省边境，东与三峡接，为汉水与长江的分水岭。蟠冢、界岭诸山，皆是它的支阜。支峰绵亘数百里，冬夏积雪，景物莹洁。山南即古巴国。今地学家，称汉水、长江之间诸山为巴岭山脉。从镇巴东南行，经高脚洞、鱼渡坝，即涉过鱼渡坝河而进，七十二道脚不干，就在这里。这小河从万山丛中钻出来，两边多大峡谷，岸上路绝，便须涉水而过。如两岸都无路可走，就得在湍急的河流中走。河中全是乱石，走时得步步为营。七十二道脚不干的全程约十五公里，沿途千峰竞秀，万壑争流，如果雨后，分流更多，绝不止于七十二道弯弯曲曲的水路。

七十二道脚不干，与前述西乡的七十二渡河，或许是指的同一地处，也或许是两处。但与后述的风县七十二道脚不干，两地相距一百五十余公里，则绝非同一地处。山地河谷小道，本常有此河流不断萦迴阻绝的情况。（《谚志》⑩四九三六页）

○生儿不用焦，但教武隆、彭水走一遭

苏德用、侯一先述。用字或作“必”，而略去“武隆”二字。下句或“彭水龚滩走一遭。”

武隆，彭水，均在四川黔江。黔江多滩，上游且多伏流，险过巫峡。如白岩，大角邦，小角邦，边滩，武隆，羊角碛诸滩。此谚，言水程之奇险，经此者，皆九死一生，自能深味人生艰难。是一种小市民意识，好似说，年轻人但经过这样艰险，就知道谋生之不易，而“成器”了。尤其是，思想上“开悟”了。

江石江说，黔江行驶的船只，俗称歪尾巴船，尾高跷，右歪，狭长，以下滩快。

民国二十九年三月，彭水县政府，土纸印刷的《彭水概况》（中央研究院傅斯年图书馆藏本）称“歪屁股船”。并指出，黔江滩险水急，涨落最速，此地区素为言水利者所忽视。民国二十七年春，始由全国水利委员会及四川水利局会派工程师到县巡视。未几，华洋义赈会也特派水利工程师到县考察。复由导淮委员会委技正雷鸿基为乌江工程局长，一年以来，轰炸险滩，开凿纤道，对水险消除，已有相当成效。将来拟就涪陵、龚滩间，建水闸五道，以行驶汽船。

按，二十七年到二十九年，那正是中国八年抗战处于逆势之际，一切以支援军事，谋前线作战胜利为第一，当局竟也能照顾到黔江的水利，实在是很难得。

乌江水利治理，正是三峡水利的具体而微。

还有点感想，怎么没有“但教夔门、三峡走一遭”的说法呢？（《谚志》⑩四八五二页）

这条谚语，是一篇好小说，一部好电影的题材，以黔江为背景，与出名的长江三峡、黄河、龙门，风光意境大大不同。

五 社会生活百态

《谚志》全书中，关于此主题者，太多太多。本刊篇幅宝贵，不敢奢予陈述。

○无宁不成市

宁波人善经商，特能开拓事业。

○走遍天下，不如宁波江夏

“不如”或作“要算”。范才驊释。江夏是鄞县东门外的一条街，沿着甬江的江边，可泊船只。街上都是糖行、南北货行、鲜咸鱼行。著名的宁波钱庄也多设在这里。远在“五口通商”之前，宁波确曾有过一个了不起的时期。很大的帆船装运货物，北至天津、大连，南到福建、广东。内陆江西、安徽、湖南、湖北和四川的药材，均以宁波为进出口。这种帆船，俗称南对（去南方的），北对（去北方的）。“对”，指船以二只并行为一单位。江夏，就是这大宗贸易汇集之地，所以很富有，生活也较舒适。因宁波在外经商者甚多，倦游归来，看到江夏街上的繁荣、生活的舒适，就不免出此赞语。

张道渊《宁波市在国际通商史上之地位》有段重要指证：宁波之有海船，始于夏禹，备成于成王时，突进于吴越相争之时。清顾祖禹《读史方輿纪要》卷九十二：“夫明州，北望成山，南指岭表，楼船十万，破浪乘风，用以震叠海外，此亦一发之乐也”。

于輿说：江夏的两座江桥，特教人怀念。老江桥，原名灵桥，在鄞县南门外，跨奉化江上，原也是桥船组成的浮桥。民国廿四年，改建为钢筋水泥的拱桥。新江桥，横跨余姚江，是江北岸通城里的孔道。长二百多公尺，宽九公尺。用十八艘桥船，分作八节。每两艘桥船系以桥杠，为一节。两端各以一艘桥船与堤

岸相联为一节，总共为十节。再加铁链连系。上铺木板，一如目前军中的倍力桥（寿堂按，这种浮桥，为昔日内陆城郊河川所常见。如湖北武昌望山门外小河上的王惠桥，就是这样。民国二十三年市区拓建，才改建了水泥的中正桥。）。小船可在桥下任便通行，大船则开江桥而行。由于潮水涨落，桥身随之而高低，时有浮荡感。有首儿歌（首尾记不起）描述得好：

江桥代代动，
弯转灰街弄，
灰街白洋洋，
转弯大校场……

代代动，似指无韵律的晃动。灰街，街道名。白洋洋，形容其繁盛。校，乡音读如告。大校场是阅武厅所在，昔日府城多设于近郊。

○江夏阿大

陈孝堤述。大，乡音读如航。指各业经理，是社会上有头有脸的人物。人家红白喜事，以必得多有江夏阿大来参加，坐席为荣，当事人虽或与之不识，自有地方人士为代邀。江夏阿大，也皆乐于这样推展公共关系，既受到礼敬，且享受了丰盛宴席。贺礼、奠仪所需，例由店中开支。竹屏说，有首儿歌虽不免几丝儿嘲谑，却一再尊称江夏阿大为先生，纵使大经理们听到了，也定然会乐得哈哈大笑。况且这种老儿歌，他自己幼时就常常唱过，他的子孙们也熟唱的。

江夏大先生，
烂局泥脚骨。
鞠倒捉蚱蚱，

蚱蜢徒徒飞；
鞠倒捉田鸡，
田鸡介介叫；
先生哈哈笑。

鞠，乡音读如“猴”，弯腰意。（《谚志》⑨四二四六页）

○三月街

昔称“观音街子”。明徐宏祖《徐霞客游记·滇游日记》八：“已卯（一六三九）三月十五日，是日为街子之始。盖榆城有观音街子之聚，设于城西演武场中，其来甚久。自此日始，抵十九日而散。十三省物无不至，滇中诸彝物亦无不至。”榆城指大理。大理在汉代先称叶榆县，后改櫟榆。明代全国地方，为十三省。彝，借以美称诸苗夷。此字如此扩借其意，独霞客为之，这于他独爱深入粤西黔滇蛮区的经历有关，张人和说，大理的三月街，今又名“观音市”。和尚们杜撰的传说（凡名山寺观，必有出于僧道和香客们的神话传说，无非夸其神秘、灵验。）。观音大士曾负石却敌，拯救了大理无数生灵的浩劫。如今三月街的地点，在苍山中和峰下面，两旁耸立着有名的三塔寺与点苍古塔的一塔寺，这一带平时少人来往。传说是观音讲道之所。如今比徐霞客所述明末情形，更见繁盛，市集日期从三月初一直到月底。每年正二月，远近客商，便从四方络绎而来。坐滑竿，步行，人挑马驮，成群结队，翻山越岭，风尘仆仆。安营扎寨，摊连铺接，有好几里路长。江浙湖广川黔康藏的名贵药材及一切日用品无不应有尽有。小自针线，大至大木柜、大门、楼梯，多系剑川做好，好不容易爬山越岭，人力背负而来。这种大体积物品，平时咱们即使背负着在院子里走几步，也很吃力哪。康藏与滇黔诸苗夷，也各带来山中特产，都穿戴起他们本族独特的服饰，到处都显眼得很。抗日战争期间，康藏商人曾组织了成千上万的骡马队，远

从印度驮运民用物资：呢绒布匹、百货、纸张、西药、香烟等，到这里来，获利很大。来回一趟，往往一年半载。不仅他们赚了钱，大理、腾冲、丽江、鹤庆等地商家也分了一杯羹。

这些情景，若有电影来描绘，可能是西片、日本片还不曾见过的动人画面。（《谚志》⑩四八八四页）

其特色，乃在自明清以迄民国，全国远近客商，何止数千里，跋山涉水而来，非如今日铁道、公路、轮船之运输。若非探究地理风土谚语，哪能发掘到这种史料。

○南岳市民不种田，赶个八月吃三年

谢冰莹述。“市”或作“山”，或“南岳不种田，靠九月吃三年。”南岳衡山，位于衡山县西北三十里。春秋大，都不乏朝山进香和游山的游客，而以秋季特多。往往一季从江西、湖北、两广来的香客，达五六十万人。林藜《南岳衡山峰峦迂回》说，衡山周围八百余里，盘跨于衡阳、湘乡、湘潭及长沙等县市，湖南各河流顺山而转，就中湘水最长，曲曲折折的绕经衡山山麓，自各方面相望而形成山水交映的盛景，与北方诸岳有山无水，大异其趣。

○妙峰山的娘娘——照远不照近

齐铁恨释。妙峰山，对远方人的信仰，号召很大，每年庙会，方圆数百里，乃至关外、张家口、上海、杭州等地，都有来朝拜的。惟是山上和尚，生活糜烂，酒肉女色，毫无戒忌。有一年，和尚死，他的姘头竟会跳水身殉。铁老就住在山脚下，很明白他们的情形：谁有几个姘头，姘头为何样人，谁个怎样放债，重利盘剥，谁个又是怎样交结官府，欺压良善。谁个又是犯死罪来剃度的，谁个又是怎样装神弄鬼，哄骗钱财，以及和尚的小名、性格等。所以近处人民不把宗教上的信仰，放在妙峰山上。

谚语这样论断的形式，是全国性的。江苏：“茅山的菩萨——照远不显近。”台湾：“北港妈祖——兴外方。”换一换句法

哩，湖北随县：“家神在人家屋里好说些。”江苏南通：“狼山没后壁，单敬远来客。”总之是“近庙欺神”（湖北）。

○妙峰山的馒头——白吃

齐铁恨述。每年阴历四月初一至十五，妙峰山庙会沿路茶棚，接连不断，施舍茶水、热粥还有馒头，供会众吃喝，不收分文，以表宗教上全体祈福、得福的意愿。顾颉刚师《妙峰山》一书，述之甚详。

○山前鬼王，山后魔王

蒋芷侪《都门识小录》：“京西三山，有‘山前鬼王，山后魔王’之谚。明天启间，有海袖禅师，至西山宝珠洞挂单。流贼陷京师，山前死人极多，洞中僧皆逃去，惟师独留，每夜为诸魂超度。世祖入关，嘉其功行，加封赐紫，后圆寂于此，土人因呼为‘山前鬼王’。‘魔王’，众口一词谓为章庙，相传于二十七岁冬，潜往天泰山（三山之一）寺，落发修道。剃度时作诗数首，有‘来时鹤突去时迷，空在人间走一回’。又：‘我本西方一佛子，缘何流落帝王家’等句。土人谓其像为肉体金装。寺内有巨缸一具，斗大石球二枚。每年四月初一开寺，远近进香者云集，城内中西人往游者亦伙。”

○后泥洼的棍，前泥洼的幡，孟家村的旱船，跑了个欢

欢字用在句的末尾，以见北平人说这话头，满脸欢笑，中心喜悦，并其跳跃、兴奋的形貌。石玉《妙峰山庙会》：

从北平去妙峰山，连同山路，共有一百二十余里。为了香客进香方便，沿路有各地善会搭设茶棚助善，供应茶水。棚内有“娘娘驾”，是用布画的神像。进棚喝茶要先“参驾”磕头，茶棚执事一面敲磬，一面招呼香客：“先参驾呀，这边喝茶罢。”喝茶不许剩下，要喝光，临完，互相道一声“虔诚”，不必称谢。妙峰山在开庙期间，有各种不同的善会

来助善，施茶的名为“茶粥老会”，修鞋的名为“缝纹老会”，修路的名为“修道老会”，甚至盘香、食盐、茶叶、路灯、门幡各种物品，都有善会奉献。这些善会，又称“文会”。另有专门表演技艺的会，称为“武会”，有：狮子，龙灯，高跷，秧歌，中幡，跨鼓，开路，杠箱，小车，旱船，双石，杠子，五虎棍，少林棍，十不闲，莲花落……名目繁多。西太后很喜欢这些玩艺，每年妙峰山开庙期间要在颐和园看会，凡是经过她看过的会，后来就称为“皇会”。在北平的武会很多，最有名的，像海甸和马驹桥的五虎棍，国子监的开路，蒋养房和白纸坊的狮子，排子胡同的双石，黑塔寺的杠子，中坞的跨鼓。永定门外的会更多，王家营的杠箱，纪家庙的十不闲，方家村的开路等等。在丰台附近，因有这样一首歌谣。（载民国五十五年四月二十四日《中央日报·星期杂志》）

按，还有馒头会，附属于粥茶棚；拜席老会，供瞻拜及香客会众休息睡眠之用。总之，上下山二百余里，沿路所为的种种周到服务，正不下于良好军队上前线作战的后勤支援，而殷勤恳切，热情互爱。“武会”乃是一种别开生面的运动比赛，但其锻炼身体，尚武精神，鼓励人们奋勇直前的宗旨，每为宗教气氛所掩蔽，使人难自觉其此种社教作用。其宗教上的作法，有一点很高明。把一切口前用语：谢谢、对不起、借光、打扰了、有劳、辛苦了、请让开一下，笼统都以“虔诚”代之，使得整个妙峰山庙会，在香烟缭绕中，但闻“虔诚、虔诚”，不绝于耳。（《谚志》⑨四四二〇页）

○官庄原，水艰难，唾沫洗脸不要钱

张周朔《吾村之大井》摘录：河南灵宝县东境，官庄原村，地势高，地下水层甚低。全村三百多户人家，用水分为两种井：

旱井，大井。旱井无泉源，深两丈，全赖夏季降雨时，收储路上流水备用。大井一座，则最为特别，井口直径五尺，深五十五丈，井绳重百斤，绳两端各系木桶一只，彼降此升，互轮汲水，每桶水重五十斤。须两壮男，倾其全力，绞动辘轳，另一人在井口奋力向下不断拉动空桶一端之井绳，如此三人紧密合作，费时约二十分钟，始可汲上一桶水。每汲上一桶水，三人皆汗流浹背。

其水质精纯甜美，明莹清澈。夏季，冰凉至极。冬季在摄氏零度上下，汲出后，水温保持不散，可达大半日之久。此井何时建造，无人能道其详。井属公有，大家都说井龄应在千年以上。为维持井务的正常运作，乡人约定四项规则，久之成为众人共守的习惯。

(1) 限制年龄：大井有高约三尺的井台，凡未满二十岁的男子，不得参与汲水工作。虑其发育未全，恐伤气脉。

(2) 挨次轮班：①绳主轮班——今日谁家绳下井，明天轮由何户，三天前即已排妥。②汲水轮班——绳主汲水一担，挨班者一担或一桶。汲水者三人的权利与劳力，有其平均法则。③“刮水”轮班——老弱妇孺之家，无人可任汲水工作，靠刮水维持之，也有其轮替办法。

(3) 倒水桶外：每桶水汲上时，转倒入井边所备之空桶中，以便担运；其时，须将部分适量之水，特意倒出桶外，使顺沟流入井台下水坑内，供刮水者舀取之。

(4) 禁放火炮：乡人喜庆，例有放三眼土炮一项，尤以迎亲、赛神之行进中，双方竞放争胜为然。每当此际，炮声震耳，药烟弥漫，如临战场。为恐震损井身，规定凡在大井一百公尺范围内，不得放此种土炮。乡人莫不熟知此禁例。（《谚志》⑨四五六七页）

六 历史春秋精神

说到历史春秋精神，典籍、诗文、俗文学、民俗学的口碑传说，几乎多得教我们后代子孙感到肩压沉重，抬不起来。《谚志》所陈述者，亦具相当分量，今但略举二三。

今天但有电视录影的特写，不比“放眼看天下”罗马之旅，大峡谷之游，非洲荒凉行，更为感人。特写故国山川，先人创造奋斗之勇迹。

○八百里的秦川，还不敌董志原的边边

单化普述。“秦”，或讹作“清”。秦川，实泛指陕、甘泾渭流域。陕甘口语，高地叫原。田炯锦说，董志原，在庆阳县西，为一高约千尺的高原，南北约二百里，东西宽约百里。这一带是周朝的发祥地。《诗·大雅·生民之什·公刘》篇：“笃公刘，于胥斯原。既庶既繁，既顺乃宣，而无永叹。”（宋海昇今译：“忠厚的刘公，觅定这平原。人民日增多，和睦且快活，无人出怨言。”）庆阳县城，四面环山，中有周围约二十余里的一块高地，筑有城垣。东北山坡，有座高坟，父老们都说为不窋墓。《史记·周本纪》：“后稷卒，子不窋出。”唐·张守节《正义》云：“《括地志》云：‘不窋故城，在庆州弘化县南三里’”弘化县，隋置，故城在今庆阳县北二十里。唐徙置，改安化，即今庆阳县治。董志原中部，有一古庙，俗称老公殿，乡音读“公”为“刮”。其实，此古庙所奉祀的乃为“公刘”。公刘为不窋的孙子，后稷的曾孙。《诗·公刘》篇六章，述的都是公刘在董志原上的经营。等到足食足兵了，乃向东南发展，登长武高地，下降至泾水流域；再越河滨的高岗，下至平原地带而立国于豳（今陕西枸邑、邠县一带）。今董志原公刘庙附近，仍有许多姬姓人家与后稷姓氏，四千年一线相承。《史记·周本纪》：“后稷别姓姬氏。”又，董志

原南部与陕西长武高原隔河相望。长武距邠县八十里。

这条谚语，据古史、文献及现在状况考证起来，是极有意思的。田炯锦即庆阳人。下句或“不胜董志原”，“不敌一个董志原”。

王孔安说，秦川指泾、渭流域，长约八百里，为陕西最富庶的产麦区。董志原，在甘肃正宁、宁县、镇原三县毗连的一大平原，周围百六十余里，为甘肃最富庶的产麦区。

另听人说，董志原不但麦子产量丰富，而且其品质不易朽坏。

有个传说，多年前，华山有一老道，拟化缘兴建庙宇，走遍秦川，所得无几。嗣至董志原地方，有一傍晚，踌躇途中，遇一老农求宿。老农允之。询其化缘情形，老道说，多时在关中所化，仅足个人旅途费用，并告以沿途辛苦情形。老农深受感动，慨捐银三百两，老道欣然携返，庙宇得以建成。老道因喟然而叹：“八百里的秦川，不胜董志原。”（《谚志》⑩四九五一页）

○青回回

李华民述。开封城内，有少数犹太遗民，俗称青回回。传系宋代前来中国。一千年来，已同化中国社会，衣服语言，起居生活，祀拜祖先一如汉族，惟深目高鼻的容貌未变。现存赵、金、艾、高、李五姓，人口约两百人，多操小本营业。此足证中国文化宽容博大，同化力之深厚。犹太民族在世界各地，莫不仍保持其民族特性，独居中国者不然。（《谚志》⑨四五四二页）

○苍苍义山，汤汤义潭，是兴烈士，义胆忠肝

同治江西《永新县志》卷三：“忠义潭在城南袍陂渡。元寇破城邑，八姓勤王弗克，相率赴潭水死，故名。时人为之语曰：苍苍义山，汤汤义潭，是兴烈士，义胆忠肝。”清·杜文澜《古谣谚》卷五六，引《潜确类书》卷三五，“兴”作“生”。

又，卷四：“忠义潭——国朝贺貽孙记云：永新城南袍陂，

有水渟泓清碧，名曰忠义潭。宋元改革之际，邑人乡进士彭震龙，文信国妹婿也，与其友萧焘夫、张履翁、萧敬夫、颜思理等，合刘氏、颜氏、张氏、段氏、吴氏、龙氏、左氏、谭氏八姓豪杰，起兵勤王以应。信国空坑之败，得震龙兵，再振。及信国复败，震龙等婴城拒守。至正十四（一二七七）年七月，邑人刘槃者为宋将，有功历官制使，忽降元，引兵袭破永新，震龙等皆被执，不屈死之。八姓豪杰，义不降元，又不欲以颈血染敌刃，率其族三千余人，同沉潭水而死！此忠义之所由名也。呜呼，忠义于人大矣哉，震龙诸君子，无位于朝，无诏于国，破家捐躯，矢死靡他，斯已难矣。若夫八姓三千人者，不过山陬穷民，聚族执戈以抗强元，至于抱石沉潭，不遗苗裔，后世史册，谁有纪其姓名者？悍然为之，不已甚乎！呜呼，此其恩仇之别，所勃勃于心者非一日矣。今夫不共戴天之仇，吾君犹吾父也，赵宋十五君，忠厚遗泽，沁人骨髓，一旦逐其少主，驱而溺诸海滨，以饱鲸鲵，八姓豪杰何如切齿扼腕，岂甘违心反颜，苟活偷生，而前后殊辙哉。是以信国一呼，八姓同应，信国既败，八姓同死。八姓之死，为宋死耶？为信国死耶？以为为宋死也，从古亡国不止一宋，未闻有以黔首三千人同死社稷者？今日之死悲宋也，其悲宋者所以仇元也。以为为信国死耶？从古忠臣不止一信国，未闻黔首三千人同殉一忠臣者？今日之死怜信国也，怜信国者亦所以仇元也。天下忠义仇元众矣，曾未能回天挽日，收功桑榆，而山陬穷民，填海移山，不程其力，及时弗胜，沉溺无悔，区区之志，固可哀已。至今泊舟潭上者，阴雨晦夜，常见金戈铁马，出没驰骤于洪崖苍波间，风响树答，水涌石怒，若有叱咤怨恨之声，终夕不休。其为我洒酒以告曰：元亡已三百年矣，其尚神游太虚，阴扶正气于天壤，毋徒与此方蛟螭蚪龙争王长也，是亦信国及震龙诸君子所乐许也夫”。

宋元之季，军民抗拒不屈，兵败遭屠城惨祸，何止永新一

地，其行事刚烈，则独以此忠义潭之役为最。在战乱威迫的当时，异常激荡人心。有人甚且以为这是早就有预兆的。宋·无名氏《宋季三朝政要》卷四：“甲戌，咸淳十（一二七四）年，正月己卯朔，永新有气如虹蜺，自东门江中起，横贯一邑，须臾变作锦纹状，遮盖西门。”其实，永新城在山地，冬春间雾气弥漫，原是寻常现象。（《谚志》⑨四二二八页）

七 余论——兼说地方文献音、影档

岂仅地理风土谚之音、影档，全中国的地方文献，尤当有其音、影档。作为起来，可比谚语工作要易于获得乡邦人士全面支持。维桑与梓，必恭敬止。再说，地方文献岂仅为国史注脚，更乃国史深厚的资证。凡为历代的大人物，如诸葛亮、苏轼、戚继光，但只要他曾经驻在过，哪怕只是经过，那些地方文献，莫不争着记述它，或系史实，而大多乃属故事传说。老百姓喜闻乐道么，譬如苗瑶传说中的“孔明老爹”。

近三十年来，各省县地方文献期刊，在台湾皆有编刊。但是只靠着极少数热心人士的支持，这类期刊显现着非常的营养不良，薄薄册页，风吹得起。是这某一省留台的文人学士太少？工商企业理事长大老板太少？军政要员太少？答曰：否。

它某公司支付报纸上一天广告的费用，电视广告十秒钟的费用，出这种打字排版的，还不是月刊哩，经费足够了。地方文献或也例设财务委员会，怎不能想方设法？是否因为缺乏“张伯苓精神”？张伯苓当年办南开中学、大学，享誉中外。他尝表示：若为一己之私，追求利禄，是为无耻。若为谋学校发展，想方设法，央求他人，则是份所当为，无一丝可耻感；倒是，不这么下力做，会有失职之感。他这种态度，曾归结为两句话头，惜记不清字句了。

总之，希望各省县在台湾编刊的地方文献，能充实内容，并有录音、录影的记录，使形成珍贵的历史档卷。再说，目今已有不少人家，建立了家庭生活的音、影档，且日见增益。

《谚志》收南北各地谚语五万多条，本文所摘举的例，不过千之一二。所论音档、影档的建立，至盼乡邦贤哲，多赐支持，指教为幸。一栋栋有着特别装置的屋舍、库房，存储中国乡土谚语的文字、声音、形貌、色彩的珍贵资料，电脑管理与运用，不久应该会到来。录音带、录影带充斥市场，岂仅只是孩子们的玩具，青少年享乐休闲的随身听、随身看而已。它当特为有历史癖的中国人，发生最具历史价值的功能。

据香港谭达先教授的消息说，大陆上还在动员各省力量编辑三部大书：《中国民间故事集成》、《中国歌谣集成》、《中国谚语集成》，预定在四年后完成，由钟敬文主持。此外，大陆尚有专门培养民间文学硕士、博士研究生的机构。民间文学（有的称为俗文学），民俗学组织亦很普遍，想必他们也会注意到音、影档的事。

（原载台湾《中国地方文献学会年刊》，1987）

◎ 顾 军

从歌谣看近代社会风尚的演变

顾军（1963～ ），女，北京人。北京联合大学应用文理学院人文系副教授，北京联合大学北京研究所北京文化研究室副主任。代表作有《长生久视的胜境——古代仙山道观》等。

近代政治经济变革所带来的物质文明的进步和资产阶级民主思想的传播，也导致了整个社会风气的变革，上至文化教育，下至生活习俗，都出现了前所未有的改观。时有《四时兴四不时兴》谣云：“破戏台、烂秀才，小足板子洋烟袋；火车站，德律风，大足板子毕业生”^①。这首仅二十六字的短谣，就颇为幽默地概括出了当时教育、习俗、文艺、交通、通讯诸方面的变革，变革范围之广、程度之深，由此可见一斑。当然，面对西方文化的挑战，中国传统意识形态也在进行着最顽强的抵抗和挣扎，从而使近代社会习俗呈现出一种错综复杂的动荡局而和弃旧图新的过渡阶段的特点，近代歌谣真实地反映了这一现实。

^① 李墨卿：《墨园随笔》，第385页。

一 近代社会风尚的变迁

(一) 从歌谣看放足之风

“天顶一条虹，地下浮革命。革命剪掉辮，娘子掐脚缠”^①。中国近代社会风俗的改革首先是从男子断发、女子放足开始的。众所周知，缠足之风在中国有近千年的历史，从形式上看，它仅是个民族审美习惯问题，但其实质却是封建伦理道德为建立封建家庭依附关系而为妇女专铸的脚镣，是对妇女身心的严重摧残。伴随着近代世界文明曙光的来临，人们越来越清醒地意识到缠足给社会带来的无穷灾难。缠足，作为妇女进步乃至整个中华民族进步行程中最为裸露的礁石，受到越来越猛烈的冲击。早在太平天国运动时，洪秀全就曾颁布过禁止缠足的诏谕；戊戌变法时期，康、梁等改良派对戕害妇女的缠足、穿耳等陋俗也进行过言辞颇为激烈的抨击。二十世纪初，“戒缠足会”、“天足会”等妇女解放组织在上海、杭州、天津等各大都市纷纷成立，辛亥革命的成功则进一步加速了它的进程。“一疙瘩铁，十八道裂，如今女儿放了足”^②。放足这一新习俗已被广大群众所接受，甚至连塞北地区也出现了“改良的头、改良的花、改良的姑娘大脚丫”^③的新鲜事。为尽早割除这种陋习，进步的知识分子利用各种形式开展广泛的宣传，劝戒缠足，宣传天足的歌谣风靡各地。这些歌谣主要强调了以下两方面内容：（1）谈缠足放足的失与得；（2）讲放足的方法。

① 《天顶一条虹》，《中国歌谣资料》（一），第139页，作家出版社，1959。

② 《歌谣》周刊第三十二期。

③ 《歌谣》周刊卷三第十三期。

缠足苦，缠足苦，一步挪不了两寸五，倘若遇上灾荒年，将命交天不自主。^①

大脚好，大脚好，阴天下雨跌不倒。远路去送饭，汤也冷不了。^②

这类歌谣多出自乡姑村妇之口，表达了近代广大劳动妇女对缠足放足的直观感受。

为配合运动，《女子世界》等杂志开辟专栏，以歌谣的形式介绍放足方法：

放脚乐，乐如何？请君听我放脚歌。棉花塞脚缝，走路要平过。酸醋同水洗，裹脚勿要多。七日剪一尺，一月细工夫。夜半赤脚睡，血脉如调和。放了一只脚，就勿怕风波。放脚乐，乐如何？请君同唱放脚歌！^③

这些进步知识分子仿作的歌谣，通俗、易懂、易记、易读，为近代中国妇女的解放运动，做出了独特的贡献。

（二）从歌谣看剪辮之举

如果说放足是近代妇女解放的先声，那么剪辮则可以说是反对满清专制、民族压迫的义举。汉人自古喜束发，满清入关后，清政府强迫汉人随满俗薙发留辮。“留发不留头，留头不留发”的明令，使这一风俗打上了屈辱的民族压迫的烙印。1911年辛亥革命爆发，与“驱除鞑虏，恢复中华”的革命纲领相适应，断

① 《中国歌谣选》（初选）卷二，第102页。

② 《歌谣》周刊卷三第八期。

③ 《放脚歌》，《女子世界》十一期。

发便成了当时民俗改革的主要内容。“革命，革命，剪掉辫子反朝廷；独立，独立，中国岂是鞑子的！”^①一首辛亥革命短谣，不仅明确地指出这场革命的主要对象，而且也暗示出近代风俗变革的社会动因及其伟大意义。辛亥革命之始，便有许多革命党人剪发去辫，以示与满清王朝实行最彻底的决裂。临时政府剪发通令颁布后，许多社团利用报纸、书画或集会演说、街头演出等各种形式进一步动员群众。《劝剪发歌》这样唱道：“光头好，光头好，已蓄成的刮及早。恶陋习，要去掉，千万千万要记牢”^②。河北玉田人民甚至把它上升到“男留辫，女缠足，都是害人的老封建”^③的政治高度来认识。而“宣统退位，家家都有和尚睡”^④，“大总统，瞎胡闹，一帮和尚没有庙”^⑤等讽刺性歌谣，一方面说明剪辫之举在中国近代社会所产生的广泛影响，另一方面也反映了守旧派对这场革命的抵触情绪。总之，在当时，发之留去已超出移风易俗范畴，而成为衡量一个人政治取向的行为标准。

（三）从歌谣看服饰之易

服饰变革是当时社会风俗改革的另一重要标志。中国风俗史表明：历朝历代的习俗之变，无一不是从衣食住行之首的服饰开始的。它往往是一朝一代民风嬗变的前奏，体现出一个时代的风貌。在等级森严的社会中，服饰常常起着明等级、决尊卑的特殊作用，服饰的面料、色彩、款式都有严格的规定性。故民间有

① 《辛亥革命民谣》，《光明日报》1960年10月7日。

② 《劝剪发歌》，《农民》1926年二期合订本。

③ 《剪辫子放足》，《河北民歌选》，第128页，河北人民出版社，1979。

④ 杨德瑞：《几首关于政治的歌谣》，《歌谣》周刊第四十七期。

⑤ 杨德瑞：《几首关于政治的歌谣》，《歌谣》周刊第四十七期。

“清朝人比不得明朝人，只认衣裳不认人”之说^①。在近代服饰变革中，封建等级观念受到猛烈冲击。追求时髦、求新慕异成为一代风尚。《百本张抄大鼓书》描写了这样一位时髦女郎：“一时高兴把四轮车套上，你这这才打扮巧梳妆。拉翘头不爱梳，你说不时样，如今照前清打扮不吃香。你爱梳万字头、蝴蝶头，你不是革命党。一高兴梳一个日本崩头要学东洋，不擦官粉把朱唇点上，前清的衣服改瘦去长。穿一件大坎肩好像秃和尚，钮扣上带鲜花你又没进过女学堂。手绢掖在衣襟上，赤金的镯子又重又黄。戴一付金丝镜儿愣说把目养，马镫的镗子，镗的是如意吉祥。旗妆打扮穿裙子，实在不合样，汗巾搭打有多长，散着腿不把腿儿绑，穿一双上海坤鞋你愣说是改良，皮包以里把洋钱装上，带领着婆子与梅香，不用人搀把车上”^②。这段鼓词由上至下，展现了一位现代派女郎时髦的装束和洒脱的风度，体现了时代风气和人们审美观念的变迁。

随着封建等级观念的土崩瓦解，服饰的变迁出现了多样化的特点，既有“爷们穿着娘们鞋”，“娘们穿着爷们袄”^③的男女服饰相互渗透的倾向，也有“头带洋草帽，身穿竹布衫”^④的中西服饰融合的趋势，更有“女闯争效学生装”^⑤的不同阶层服饰的趋同。这些千奇百怪的事例说明，时至近代，封建的等级观念已逐渐失去市场，封建礼教、社会习俗对妇女的束缚已经开始动摇，人们可以尽情表达自己的审美标准。同时，观念的变化又进一步加快了服饰变革的步伐。河北定县一首描写妇女服饰变化的

① 《诸暨民报五周年纪念册》，转引自《中国歌谣资料》（一）第140页，作家出版社，1959。

② 《百本张抄大鼓书》，转引自李家瑞《北平风俗类征》。

③ 《歌谣》卷三第十三期。

④ 《北京的政治歌谣》，《光明日报》1950年3月22日。

⑤ 《卜不见竹枝词》，《北京风俗杂咏》，第62页。

歌谣，为我们保留了一份这方面的史料：

疙瘩头，菊花心，	现在时兴梅花枝儿。
梅花枝，两半截，	现在时兴小坤鞋。
小坤鞋，不绑带，	现在时兴小洋袜。
小洋袜，一丁丁，	现在时兴丝头绳。
丝头绳，扎三遭，	现在时兴鸳鸯脚。
鸳鸯脚，还要改，	不知时兴什么来？ ^①

仅女子服饰之变，就如此令人应接不暇，难怪那些习惯于在宁静的土地上墨守成规地生活着的人们抱怨道：“鞋也没有脸儿啦，钱也没有眼儿啦，媳妇也没有簪儿啦，烟袋也没有杆儿啦”^②。

近代服饰变革所涉及的范围非常广泛，自留学生和革命党断发始，上自达官贵人，下至平头百姓，无不被卷入这场风波之中。“定章军服精神好，旧式冠裳可弁髦。试看知兵两贝勒，不穿短褂与长袍”^③，写的是皇族军人服饰的变化；“大半旗装改汉装，宫袍截作短衣裳”^④。说的是平头市民服饰的变化，在改良之风的影响下，就连出门寻工作的小女子也居然“文明洋伞小包裹，长统洋袜短脚裤”^⑤地打扮起来了。

我们不想在此品评近代服饰如何争奇斗艳、色彩万千，而是想从这些变化中透视出风俗演化的底蕴。服饰变革是人类生活嬗变中最机敏的一环，是人心思变的前奏，它与一个社会的政治环境、经济状况、社会心理有着密切的关系。民初“新礼服兴，翎

① 《歌谣》卷三第十三期。

② 徐芳：《表达民意的歌谣》，《歌谣》卷三第十三期。

③ 《京华百二竹枝词》，《清代北京竹枝词》，第124页。

④ 李家瑞：《时尚新谈改装妇人诗》，《北平风俗类征》，第242页。

⑤ 《浙江歌谣》，《歌谣》卷二第十五期。

顶补服灭；剪发兴，辫子灭……爱国帽兴，瓜皮帽灭；爱华兜兴，女兜灭；天足兴，纤足灭；放足鞋兴，菱鞋灭”^①的风俗变革，是资本主义商品经济发展到一定阶段的必然产物，是资产阶级自由平等学说广泛传播的必然结果，服饰的变革已远远超出了审美范畴，它标志着传统封建等级观念的动摇和资产阶级意识形态的初建。

（四）从歌谣看婚俗之迁

包办婚姻、买卖婚姻是中国封建婚姻的主要形态，家长意志、金钱思想是它的实质和核心。当事人，特别是妇女，几乎没有一点儿抉择的权力，面对冷酷现实，“十年的媳妇熬成婆”^②是她们的自然归宿；“修条大路转男身”^③是她们的最大心愿，在这种不合理的婚制下，纳妾、早婚、养童养媳、守望门寡等畸形婚姻比比皆是。

近代，特别是民国以后，妇女解放之风日益高涨。在废缠足、兴女学的同时，改革不合理的婚俗已成为时代的要求。它主要包括以下两方面的内容：一、要求婚姻自主；二、提倡文明婚仪。

应当指出，追求婚姻自由是中国传统民歌中常见的主题，近看元明，远说春秋，都不难找到先例，明代的山歌俚曲里，更是俯拾皆是。无论是乡间的直率袒露，还是市井的脂粉轻薄，都体现了鲜明的反封建倾向，闪烁着追求人性解放的火花。但是在现实社会中，这种叛逆并不被社会所容。因此，传统民歌中的男女私情往往以偷情开始，以悲剧告终，主人公多被逼死或被告官，

① 《新陈代谢》，《时报》1912年3月6日。

② 《屋檐头上一只篮》，《歌谣》第三十五号。

③ 《黔北一带的佛偈子》，《歌谣》第八十八号。

落得个身败名裂。时至近代，随着人性解放呼声的高涨，传统情歌也在发生着潜移默化的变化，例如：“姊爱郎好姊就嫁，郎看姊好就娶她。自作主来自当家，不要媒人两头夸”^①。再如：“不要怕，不要怕，只要妹心同我心，两人一心争到底，爷娘定许我连亲。”在这些情歌中，躲躲藏藏的偷情已开始被公开的相爱所代替；对苍天的苦苦乞求已为自我的顽强斗争所排挤，而这一切在传统民歌中是无法找到的。总之，“女子解放，自由择婿”^②已成为近代婚俗变革的基本目标。

人们不仅追求择偶自由，而且还追求再嫁自由、离婚自由，这些观念的变革在歌谣史料中都得到了程度不同的体现：“死了男人不怨天，十字路口有万千，东来的，西去的，挑他一个知心合意的。”^③ 封建礼教的衰落，必然导致人们贞节观念的变革。“再刷无好布，再嫁无好妇”^④、“烈女不与二夫交”^⑤ 的传统道德已失去了其固有的约束力。这里有一个很有趣的例子：本世纪初，一位民俗学者在编辑一本名叫《北京俚曲》的小册子时，收了一段民间俗曲《打新春》^⑥。这段曲子讲的是一个寡妇因生活困顿，欲再嫁他人，其夫托梦反对，寡妇最终悔过，发誓守节终生的故事。而编者竟擅自将此曲结尾改为“寡妇招夫到家园，从今以后两口住，一块预备着快活年”。“成全”了这位寡妇的好事，理由在书的《序言》中说得很明白：“避免假正经和不自然的地方。”在编者看来，原寡妇发誓“如果我再有招夫意，活捉活拿命归阴”的情节是“很不自然的语调”，是假正经！在此，

① 《江苏歌谣集》（五），第7页，江苏省立教育学院刊物发行处，1933。

② 《自由择婿》，《中国歌谣补充资料》（六），第134页，作家出版社，1959。

③ 《歌谣》第八号。

④ 《沪谚》，国光出版社，1935。

⑤ 《歌谣》第24号。

⑥ 殷凯：《北京俚曲》，太平洋书店，1927年10月版。

我们并不想评论这种搜集整理原则的是与非，而是想揭示隐藏在这种行为背后的某种社会观念的变革。可以说小曲中那位寡妇对自己命运的两种不同抉择，代表了两个时代的不同伦理标准，而新曲中小寡妇的再嫁，则表明本世纪初，寡妇再嫁已逐步得到社会的认可和支持。

与此同时，“嫁鸡随鸡，嫁狗随狗”这种从一而终的传统观念也开始受到新思潮的冲击。“可笑新法，夫妻怵脾气，昨日要好，今朝翻面皮，离婚两字常听见”^①的情况时有发生。据史料记载，民初“男女之请离婚者，实繁有徒”，上海“审判厅请求离婚案多”，浙江遂安县“近自妇女解放声起，离婚别嫁亦日渐多”^②。争取离婚自由是妇女争取独立平等人格、追求幸福生活的一个大胆举动，是对封建夫权的彻底否定，随妇女地位的不断提高，甚至出现了“时兴的小伙怕老婆”^③这样充满诙谐的歌谣。

与近代婚姻观念的更新相适应，近代婚姻形式也发生着变革。在这场变革中，知识分子起了重要作用。他们的做法是：“结婚证书当堂读，颂词祝词唱歌兼踏琴，教员先生来赞礼，请个前辈做证婚人。”^④这与“吹打放铙闹盈盈，各项喜封开销大，升高升高缠弗清”^⑤的老式婚礼相比，既节俭又文明。普通百姓的婚仪虽无这样浪漫，却也有不同程度的革新。《都门杂咏·小三天》为我们保留下了这方面的歌谣史料：“娶亲若怕费多钱，旧有章程下马筵，莫怪近来年月紧，一天竟叫‘小三天’。”录者自注：“昔日娶亲风俗，头日迎妆，二日娶亲，三日会亲，今改为

① 胡云翘：《动物歌》，《沪谚外编》。

② 转引自《民初社会风尚的演变》，《近代史研究》，1986年第4期。

③ 见《歌谣》第十三号。

④ 《结婚歌》，《沪谚外编》（下），第79页。

⑤ 《结婚歌》，《沪谚外编》（下），第79页。

早晨迎妆，中午娶亲，下午会亲，一日办三日事，故曰‘小三天’，实省俭之妙法。奇绝！”^① 这些摒弃封建繁文缛节、去奢从朴的做法，在封建气焰未尽，奢侈之风日盛的近代，无疑具有扶本去邪的进步意义。

总之，自由、平等的婚姻观念和文明简洁的婚仪形式是近代婚俗变迁的总趋向，它体现了传统封建伦理道德的动摇和资产阶级天赋人权、个性解放思想在中国的广泛传播。

（五）从歌谣看教育之变

中西文化大撞击，包括物质文化与精神文化两个方面，面对着撞击后的残局，爱国之士开始寻求新的出路。“教育救国”论者认为，中国的落后根源于经济，而经济的落后又根源于国民知识的低下。因此，普及教育，消除愚昧，重塑国民人格，是振兴中华的当务之急。“人材国运两相维，到处学堂尽解颐”^②。在教育救国的呼声下，清末新政的实施中，以西式教育为特点的各式新学迅速发展起来，民国以后，教育改良运动更是如火如荼。“中华民国大改良，拆了庙盖学堂”^③。拆观毁庙，改建学堂会馆，变迷信之所为科学之家，成为一种风气。

教育改良在民歌中主要体现为以下几个方面。

1. 教育体制与内容的改良

中国是个封建教育十分发达的国家，自隋唐科举取士后，无论在教学内容、教学形式，还是在考试制度及学位的授予上，都逐渐形成了一套完备的体制。但由于它以宣传封建纲常名教，培养维持封建统治的官吏为主要目的，因此，具有诸多的保守性与

① 李家瑞：《北平风俗类征》，第144页。

② 《京华慷慨竹枝词》，《清代北京竹枝词》，第147页。

③ 《现代民谣》，1949。

落后性，尤其是在自然科学教学方面，几乎是一个空白，它束缚了人们的思想，阻碍了社会生产力的发展。改革势在必行。近代先进知识分子及新式教育家在向西方学习的过程中，不仅引进自然科学与政治理论，而且注重将西方的教育体制与各种教材介绍到中国，并在教改中付诸实践。

“分科大学指开堂，功课七门教育良，天下英才期尽得，维新人物在中央”^①。这首北京竹枝词，记载了清末科举废止后，分科综合性大学建立的实况。作者自注这七门功课分别为：经科、法政科、文科、格致科、农科、工科、商科。这些学科的设置，从根本上改变了传统的教学体制与内容，更新了人们的知识结构。“专门总比普通先，学校年来到处添”^②。除综合性大学外，各种专门学校也纷纷成立。如军校：“学堂各省一齐开，都为中华养将才”^③；外语学校：“译学馆开岁四更，交通人物已培成”^④；此外尚有工艺学校、农林学校等等。新式大专院校的设立，带动了中小学教育的改革，那种“去年念的是《论语》《孟子》，今年读的是《四书》《五经》”^⑤的枯燥的馆学生活已经结束。“大学之道，先生抬轿”，“赵钱孙李，狗吃玉米”^⑥，传统庸陋的教学内容成为儿童们打趣的对象。相反，《小儿入学歌》《儿童上学歌》等歌谣活现了新式学堂儿童们丰富多彩的学习生活：

连算猫，学算术，连算数数两只猫，两只猫头四只耳，

① 《京华慷慨竹枝词》，《清代北京竹枝词》，第145页。

② 《京华百二竹枝词》，《清代北京竹枝词》，第145页。

③ 《京华百二竹枝词》，《清代北京竹枝词》，第124页。

④ 《京华百二竹枝词》，《清代北京竹枝词》，第124页。

⑤ 《歌谣》四十九号。

⑥ 《私塾儿童的歌谣》，《民俗》八十二期。

两只猫尾八只脚^① ——术学课。

念书好，会作裤子会作袄^② ——手工课。

大米饭，白菜汤，吃饱了，下操场，一、二、三、四^③ ——体育课。

唱歌唱歌，音调清而和，唱得好听，村夫羡慕^④ ——音乐课。

清洁，清洁，先从头上起，目秀眉清，切忌缩鼻涕，早起、早起，勤勤赶事体，有益卫生，黎明多清气^⑤ ——卫生课。

新学科的设置，打破了传统教育中单一的知识结构，使儿童身心得到全面发展。这对于整个中华民族文化素质的提高和精神面貌的改变，具有重要的意义。

2. 教育对象的扩大和教师队伍的调整

教育在发展，教育者和受教育者的人员构成也在发生着明显的变化。首先是教育对象的扩大，主要指女学的兴起。河北定县谣：“小女子，去上学。进了门，进了屋，坐下凳子去念书”^⑥。以及四川《大月亮》谣：“学堂门，仄又仄，两边坐着香香客，中间坐着王二姐”^⑦。都是有关女学及男女同堂情形的较早记录。自古被排斥在教育之外的妇女，已经部分地取得了读书学习的权利，这是近代女权运动的首功。知识上的平等是男女平权的一个

① 《学算术》。

② 徐芳：《表达民意的歌谣》，《歌谣》卷三第十三期。

③ 《歌谣》三十三号。

④ 《小儿入学歌》，《沪谚外编》（上）。

⑤ 《小儿入学歌》，《沪谚外编》（上）。

⑥ 徐芳：《表达民意的歌谣》，《歌谣》卷三第十三期。

⑦ 《嘲前清树学研究》，《沪谚外编》（下），第68页。

重要方面，是妇女争取独立人格及参与国政的先决条件。当时有谣赞叹女学生：“或坐洋车或步行，不施脂粉最文明，衣裳朴素容幽静，程度绝高女学生”^①。塑造了新式知识妇女文明高雅的形象。其次是教师队伍的调整。这是教育体制与教育内容变革的必然结果。那些“占得朝南椅一张，之乎者也说荒唐，身穿蓝布袍儿绿，头戴红缨帽子黄，辫线斜拖三尺短，烟筒倒曳一枝长”^②的塾师秀才们，受到前所未有的冷落和嘲笑。代之而起的是通晓数、理、化及音乐、体育等西学的新式知识分子。《新先生谣》为我们塑造了这样一位新潮教师的形象：“左手拿着棍，右手拿着箫，头顶还有一撮毛。请问先生何所有，豆来米法会体操”^③。此中虽含讽刺，但却无法掩饰住这位教师的时髦与神气。由新式师范院校毕业生及留学生构成的这支近代教育大军，不但具有新的知识，而且具有新的观念。他们在传授先进科学文化的同时，也将西方自由平等的民主思想和开化文明的生活方式撒播开来，造就了一代新人。

旧有《京城三可厌》谣云：“京城三可厌，骆驼、喇嘛、翰林院”^④。而时至近代，骆驼已为汽车、电车等近代交通工具所代替，喇嘛已为天主教所排挤，而封建文化教育的最高机构——翰林院也已为新式大学堂所取代。“途穷日暮已分明，曾记当年稽古荣。可惜而今翻立宪，十年宰相误刘名”^⑤。翰林们日暮穷途的嗟叹，是维持了两千多年之久的传统封建教育体制土崩瓦解的挽歌，它标志着中国教育史上的新纪元已经到来。

① 《京华百二竹枝词》，《清代北京竹枝词》，第125页。

② 《嘲前清树学研究》，《沪谚外编》（下），第68页。

③ 《新先生》，《歌谣》卷二第十四期。

④ 《中国歌谣补充资料》（六），第233页。

⑤ 《京华慷慨竹枝词》，《清代北京竹枝词》，第143页。

二 近代风俗演变的特点

近代与中国历史上的魏、晋、元、明诸朝一样，都是社会时尚大变革的时期，然而，环境的变迁又使它呈现出独特的风采。近代风俗的演变主要有以下几个特点。

（一）“洋”化倾向

近代时尚的变迁，是近代西方文明的“衍生物”。伴随着西方帝国主义政治经济的入侵，作为新质文化的西方习俗也源源不断地流入我国，并成为我国近代风俗变迁的先导。在西洋风俗的影响下，“头戴两元六，身穿一身瘦”^①，“窄几缠身，长能覆足，袖仅容臂，形不掩臀”^②的西式服装盛极一时。“楼上楼下，电灯电话，洋车一走，拉狗拉狗”^③的洋房、洋车、洋货，更是人们羡慕的对象。在近代风俗变革中，学生特别是那些被嘲为“洋帽洋衣洋式鞋，短胡两撇两边开，平生第一伤心事，碧眼生成学不来”^④的留洋学生，在新风俗的传播中，发挥了重要作用。

（二）崇尚奢华

历史上的中国，是个以自给自足自然经济为主体的农业国，这就决定了社会消费品的匮乏，加之森严的封建等级制度及传统观念的束缚，使整个社会消费水平一直保持在较低的档次上。在这种社会气氛中，古朴、俭约成了社会上一条公认的传统美德。伴随着近代资本主义商品经济的勃兴，人们的享受欲望迅速膨胀，崇尚奢华

① 《歌谣》二十期。

② 李家瑞：《北平风俗类征》。

③ 《歌谣》二十一期。

④ 《公余目录》卷十。

成为一代世风。“一饭之资费百圆，招花侑客醉当筵。昔人到底寒酸甚，日食区区止万钱”^①。讲排场、摆阔气、求新慕异的浮华世风，造成社会消费的畸形膨胀，甚至超出整个社会生产力发展水平和个人支付能力。“痴，浪子，何所思，雪茄一支，眼镜是金丝，装束件件入时，晚餐无米尤未知”^②。有些民谣说得更明白：“身上着得细披披，家中没有夜饭米。”“身上全细，家中全臭”。录者自注：“正惟着细，则家中乏米；亦正惟乏米，则身上愈不得不着细，此足以状上海之生计，此足以状上海之社会”^③。华而不实的世风，甚至影响到素以拘谨、老成、实在、俭朴著称的庄稼汉：“乡下人，大开通，人门先问几点钟，衣裳烂破不要紧，金丝眼镜摆威风”^④，其结果，必然是“外面架子摆足，里面无米烧粥，妻子大喊小哭”^⑤。

崇洋务奢之风对于动摇封建社会等级观念、打破小农生产方式、促进商品流通，虽起到一定的作用，但同时也带来诸多弊端，这也是我们应该看到的。

（三）拜金主义盛行

在等级森严的封建社会中，社会财富的分配，实际是在权力的干预下进行的。当权者即是财富的占有者。没有特权，即使腰缠万贯也不能越级受用。然而，随着近代工商品的发展，金钱势力迅速崛起，并在社会生活中发挥越来越大的作用。“金钱无时人耻笑，金钱有时人赞赏”^⑥，“有钱长八辈，无金灰孙孙”^⑦，金钱取代了传统

① 《京华百二竹枝词》，《清代北京竹枝词》，第134页。

② 《宝塔诗》，《沪谚外编》（上），第27页。

③ 姚公鹤：《上海小史》，《小说月报》七卷十号。

④ 《学时髦》，《沪谚外编》（下），第80页。

⑤ 《大败落谣》，《沪谚外编》（下），第80页。

⑥ 《台山歌谣集》，中山大学，1929。

⑦ 《天桥》，新华出版社。

的封建等级观念而成为衡量一个人社会地位的标准和尺度。“三两银子一只虎，五两银子一条龙，两手空空一条虫”^①，金钱以其独有的魔力，控制着整个社会。在人际关系中，资本主义金钱关系撕破了笼罩在中国人头上温情脉脉的宗法观念的面纱，赤裸裸地亮出了他丑恶的心态：对父母，“娘勿亲，爷勿亲，铜钿银子嫡嫡亲”^②；对朋友，“你也有，我也有，牵牵手，大街走，你请茶来我请酒，自然情义厚；他日铜钱不凑手，看见别转头”^③。为了金钱可以“仁义道德全不要”，为了金钱“哪怕废了命一条”！

在“有钱能使鬼推磨”的时代，金钱占有者——新兴商人的地位得到了迅速提高，许多歌谣都有“阿爷出门寻万金，养我大大小小一家人”^④的描写。在金钱势力的诱惑下，人们的婚姻抉择也开始发生变化，出现了一些新的走向：“有女莫嫁读书君，自己闭门自己睡；有女莫嫁耕田人，满脚牛屎满头尘；有女快嫁金山客，一上船时银成百”^⑤。这首择婿谣，从一个侧面反映出传统农本思想及“万般皆下品，唯有读书高”的仕途观念的瓦解和商人地位的提高。

三 近代风俗变革的复杂性及不平衡性

近代风俗变革的动力，源于强烈的民族意识和民主意识，其实质则是新兴资产阶级与腐朽的封建势力在中国社会深层文化中的一场决斗，因而近代风俗变革之路是异常曲折的。

对于新风俗的排挤来自社会的方方面面。以剪辫为例，发之

① 《天桥》，新华出版社。

② 《江苏歌谣集》第三辑，第105页。

③ 《沪谚外编》（上）。

④ 《沪谚外编》（上）。

⑤ 《陕西谣谚初集》，陕西省教育厅，1935年4月版。

留去，本是个习惯问题，但无论是革命党，还是保守派，却都将其视为衡量一个人政治态度的标准。革命党号召“剪掉辫子反朝廷”，剪辫子是反朝廷的标志；保守派亦言“七月十五割谷子，八月十五杀秃子”^①，以示平叛，使得普通百姓无所适从，左右为难。“中华民国不好混，带着辫子怕新军，剃了辫子怕张顺”^②之谣，便体现出他们彼时彼刻的心态。于是只好“剃一半，留一半，给张顺，留真面”^③。敷衍了事，并没有从根本上解决问题。如果说这种波折源于政治集团压力的话，那么近代风俗演变的真正阻力则主要来自传统观念的束缚。

人们要求男女平等，他们认为“男女称平权，闹得满家糟”^④；人家穿西服，他们却嘲为“远看像个洋鬼子，近看还是个本地做（揍）”^⑤；电报、火车是人类科技史上的两大发明，可他们就是看不惯，并讽之以“外国人，瞎胡闹，开火车，打电报”^⑥。在近代风俗的改革中，农民往往扮演着落后、保守的旁观者的角色。在他们的歌谣中，对新事物的描写往往是以讽刺的口吻出现的，似乎月亮就是中国的圆。这一方面固然取决于他们对入侵者的刻骨仇恨，而另一方面也源于夜郎自大的传统民族心理。男耕女织自给自足的田园生活，决定了他们视野的狭窄，也决定了他们在这变革中立场的抉择。

近代经济的发展是不平衡的，这个不平衡，必然导致风俗发展的不平衡。一般而言，沿海（特别是通商口岸）早于内地，城市快于乡村。仅以妇女放足论，早在一八九七年，上海便设立了

① 朱雨尊：《民间歌谣全集》，转引自《中国歌谣资料》第一辑，第126页。

② 朱雨尊：《民间歌谣全集》，转引自《中国歌谣资料》第一辑，第126页。

③ 朱雨尊：《民间歌谣全集》，转引自《中国歌谣资料》第一辑，第126页。

④ 《大哥女子》，《歌谣》卷二第八期。

⑤ 《歌谣》卷二第二十一期。

⑥ 《歌谣》卷三第十二期。

全国性的不缠足总会，入会者多达三十万人，天足成风；而作为首都北京直至庚子以后，放足之风“仍未大开”。时有《京华百二竹枝词》云：“坤鞋制造甚精工，争奈人多足似弓。庚子已过尚依旧，几时强迫变颀风？！”^①再如位于山东腹地的济南，民国后仍是“诸苦力大抵蓄发为辮，及履衢市，入餐馆，目之所及，无往不遇垂辮广袖之徒，其子市者有三种营业，……亦皆为南方三十年前通行之物”^②。难怪时人感叹曰：“不意一国之内，其南北程度相去竟若是也……”^③。

这种不平衡性在城乡间表现尤为明显。在城市人眼中，乡下人总是时尚的落伍者，“乡下姑娘要学上海样，学死学煞学不像，学来稍有瞎相像，上海已经换花样”^④。这里所写的还是城郊比较开通的好赶时髦的女子，而那些地处稍偏僻的寻常百姓则往往是“光复以后，还留小辮，身上衣衫，样样古气，一件马褂，宽大无比，一双套裤，两脚带泥”^⑤，到了城里，“睇见女仔剪发作奇异，佢话半男半女是番鬼，返去乡下放狗屁”^⑥。这些歌谣表而上反映的是城乡服饰的不同，其实质则反映了城乡文化心理结构的差距。

总之，上述歌谣为我们描绘了一幅宏大的近代风俗流变图，从中我们不仅可以感受到时代的脉搏，而且能够透视出中国民众在变革中所呈现出的各种心态，为我们研究近代文化及民族心理的演变，提供了最真切的第一手资料。

（原载《民间文艺季刊》，1990年第3期）

① 《京华百二竹枝词》，《清代北京竹枝词》。

② 《济南人之特性观》，见《中华全国风俗志》。

③ 《济南人之特性观》，见《中华全国风俗志》。

④ 《沪谚外编》（上）。

⑤ 《沪谚外编》（上）。

⑥ 《山台歌谣集》，中山大学，1929。

◎ 刘亚虎

原始性史诗里的隐喻和象征

刘亚虎（1950～ ），男，广西灌阳人。中国社会科学院少数民族文学研究所副研究员。主要从事史诗、各民族文学关系史研究，代表作有《中华民族文学关系史》（南方卷）、《南方史诗论》、《广西山水传说探美》等。

神异奇特的神话、原始性史诗（也称创世史诗、神话史诗）等原始叙事性艺术，向人们展现了一幅幅绚丽多彩而又扑朔迷离的图景。由于创作主体原始人特殊的思维方式和表意方式，带来了它们许多情节、形象含义的模糊性和不确定性，以至后世的人们常常要为寻找它们的内蕴而煞费苦心。远的不说，在中国南方少数民族地区，还流传着许多活形态的神话、原始性史诗等。这些在独特的文化土壤上萌生、存活的原始叙事性艺术形态，充满了独特的隐喻、象征现象，具有着深厚的内蕴空间。面对着这些多层积淀的结构体，人们远没有穿透它们的构架，领略它们的深层意义。例如，各民族神话、史诗里的射日、斗雷情节和射日、斗雷英雄，隐喻着原始社会里什么实际生活？纳西族《创世纪》、拉祜族《牡帕密帕》里的天神子劳阿普、厄莎和英雄从忍利恩、扎弩扎别等，象征着自然界或社会的什么力量……本文对此拟作

一点探讨。

—

原始叙事性艺术中的隐喻和象征的实质和特性究竟是什么呢？我认为，应该从原始人独特的思维方式和表意方式去寻找根源。在早期原始人那里，我们今天所谓的隐喻和象征也许是他们生活中最主要最基本的表意方式。刚刚脱离动物状态的早期原始人的思维，具有直觉具象的特点。他们以感官作为自己认识客观事物的惟一途径，根据直接的感觉、直接的知觉去认识、去把握物象，将直接反映事物形貌的“表象”加以再现，用具象的语言表示认识。在原始氏族社会，人们的生产生活活动是整个民族的活动，人们的存在及其一切行为都具有集体性，劳动、休息、饮食、仪式……全部活动都在集体中进行。人们之间互相联系，互相交流，以动作语言等形式把劳动经验、生活体验等互相传递。这种生产生活方式促使凝聚和沉淀在人们头脑里的大量生产生活中的感知印象逐渐形成相对稳定的集体类化表象，人们再通过这些表象进行思维、交流。这种直觉具象的整一的、神秘互渗的思维，以及万物有灵，形象行为之间奇特联系的观念，构成了原始叙事性艺术的隐喻和象征的心理基础。由于原始人形象思维具象表达的特征，在万物有灵观念的作用下，原始人创造了许多以种种自然力量为基础的象征意象，进而把这种象征意象扩展到社会领域；又由于原始人表达能力的稚弱以及具象表达的含混性、模糊性，再加上形象、行为之间神秘互渗、奇特联系的观念，在表达上常常出现在原始人心目中同一的或类似的形象和情节表达不同本体的现象。我以为，神话、原始性史诗等原始叙事性艺术的隐喻和象征的实质或根源就在这里。

在中国南方各少数民族视为“根谱”的民族原始性史诗里，

许多形象和情节都存在着象征、隐喻的现象。同时，由于原始人具象表达的不确定性和长期的积淀，原始性史诗里还出现了不少同一形象同一情节表达多层意味，体现原始人多种体验的情况。这些形象和情节具有丰富的内涵和深远的意蕴。然而，我们已经知道，它们是在原始人各种社会实践的基础上，在原始人独特的思维方式的作用下形成的，只要我们紧紧把握住这两个方面，就不难理解它们所包含的各种隐意。

中国南方少数民族先民，不少经历过较长的原始采集原始狩猎经济时期，但大部分较早地进入原始农耕社会，并且很早就开始种植水稻。在原始农耕社会，由于种植庄稼，人们与自然气象尤其与雨水降落的关系日渐密切；与自然灾害的斗争，成为基本上处于山地农耕经济形态的中国南方各少数民族先民争取生存的首要任务。

在与自然的斗争中，由于原始生产力水平的低下，由于前述的原始思维的“万物有灵”和“形象、行为之间神秘互渗、奇特联系”等观念，人们在进行各种实际的生产活动的同时，往往还举行各种神秘的虚幻仪式。例如，傈僳族在干旱的时候要举行用弩弓射“龙潭”的仪式，据说这样就可以触动“龙神”使其降雨。他们更崇尚具有神奇魔力的语言。在早期原始人看来，也许没有什么比这种能够把所见所闻、所作所想统统表示出来，能够把过去与未来、这里与那里、此物与彼物、此事与彼事随便联系起来的语言更神奇了。他们把自己的领导农耕生产的氏族或部落首领兼巫师的祖先神化，或结合某些实际情况或根据自己愿望，利用幻想和想象创造出战胜各种自然力量的故事，编成咒语在仪式上吟唱。例如，壮族在祈雨仪式上要吟诵叙述祖先布伯降服雷王、挟制雷王降雨的咒语。他们相信，这样就可以唤来布伯的神灵或感应布伯的威力，再一次胁迫雷王降雨。这一类故事或咒语发展起来，构成了民族原始性史诗的重要组成部分。这样，中国

南方各少数民族先民在征服自然的物质生产活动的同时，也创造了自然力的象征形象和人们群体力量的象征形象，以在幻想和想象中支配自然。因而原始性史诗里形象第一层的象征意义是各种自然和原始人的群体力量，情节第一层的隐喻意义是原始人与自然的各种斗争。

在自然力的象征形象中，最常见的是雷神（或雷王、雷公雷婆）。布依族《赛胡细妹造人烟》、《苗族古歌》、壮族《布伯》等都有雷神的形象。雷电现象由于其震耳的声音、眩目的闪光而引起原始人的神秘感、恐惧感，还由于其往往与降雨先后或同时出现而使原始人认为是司风司雨的神秘力量，因而在原始人的心目中成为自然力量的象征形象。布依族《赛胡细妹造人烟》里的雷公，一怒吼就会“天上‘隆隆’炸雷响”，一眨眼就会“半空道道火闪扯”，一哈气就会“狂风‘呼呼’卷大地”，体现了一种自然力的性质。在各民族原始性史诗里，具有呼风唤雨功能的，还有主宰整个大自然的天神，如拉祜族《牡帕密帕》里的厄莎、纳西族《创世纪》里的子劳阿普、彝族《勒俄特依》里的恩体谷兹等。他们更能够随意地操纵各种自然气象的变化，横行无阻，为所欲为。他们无疑是原始人心目中更大范围的自然力的象征。

史诗表现了这些作为自然力象征形象的雷王、天神等给人们带来的种种天灾，尤其表现了他们发起的几乎使人类灭绝的灾难——淹没大地的洪水。史诗同时表现了人间形象与他们的斗争。纳西族《创世纪》里的从忍利恩避过子劳阿普发动的洪水，“找来树枝搭棚子”、“草根树皮当食粮”，重新播种庄稼、饲养牲畜、繁衍人类；《赛胡细妹造人烟》里的布杰、《苗族古歌》里的姜央、《布伯》里的布伯，更是人间斗雷英雄。《赛胡细妹造人烟》叙述，雷公久不下雨，布依族祖先布杰来到雷公殿，揪住雷公的耳朵把他捉下凡尘受罚。雷公耍阴谋施诡计逃回天上，发大水淹没大地。布杰再次上天要剥雷公皮，抽雷公筋。雷公不得不认

输，保证按时适量下雨。这些，无疑都象征着早期人类群体与自然实际或幻想的斗争。

象征性地表现人与自然斗争最集中的，是拉祜族《牡帕密帕》里扎弩扎别与厄莎的斗争情节了。厄莎是拉祜族人民心目中主宰大自然的天神，许多家庭都设有供奉厄莎等神的“页尼”牌位，并设一篾桌或木桌作祭桌，上置祭品。每年新春伊始，人们要在祭桌上放置稻谷、桃花、李花等祭品祭祀厄莎，祈求他适时适量降风降雨，保证庄稼水果丰登。在史诗里，厄莎要人们贡鲜瓜鲜果让他先尝，新米新酒让他先吃，而扎弩扎别带领人们抗拒不给。厄莎加以报复，首先“把太阳拿来挂在树梢，赶走了天上所有的云朵”，使人们出不了门，无法去田里做活”。但扎弩扎别不慌不忙，他带领人们“摘来十片笋叶，做成篾帽遮住阳光”。厄莎又“从天上泼下倾盆大雨，想把人们统统淹死”，但“扎弩扎别又想办法，砍来竹子扎成竹筏。大家很快照着去做，划着竹筏打渔捉虾”。厄莎再把太阳藏起，把月亮藏起，使天地变黑，但扎弩扎别“办法实在多”，“他把松明绑在水牛角上，又把蜂蜡绑在黄牛角上，点着火把去犁地薄秧。”……在这里，厄莎象征着给人们带来各种灾难天气的自然力，扎弩扎别象征着勇于斗争、勇于创造的原始先民群体，扎弩扎别与厄莎的斗争显示着人类顽强的精神、高超的智慧以及不断认识、不断发明的历程。

我们还可以从各民族史诗多层次多内含的框架里，发现其中另外一些隐喻的含义。例如，可以发现其中的民族经济文化的发展状况。史籍记载，纳西族先民与古代羌人有渊源关系。古代羌人原来居住在西北河湟间，“以射猎为事”。公元前五世纪前期，无弋爰剑“教之田畜”。公元前四世纪初期，羌人部落开始南迁，逐渐至云南一带，与当地土著居民自然融合，互相渗透，转入定居农耕，最终形成纳西族等民族。纳西族《创世纪》所叙述的洪水后从忍利恩来到天上，经受了天神子劳阿普所安排的包括刀耕

火种、渔猎生产全部过程的考验，终于娶到天神的女儿村红褒白，带回了动物及粮食的种子等，这是不是也隐喻了纳西族先民南迁以后与当地原来从事农耕的土著居民交往、联姻、求取谷种、最终融合，由迁徙民族发展成定居农耕民族的一些情况呢？

二

各民族的原始神话、原始性史诗，除了具有记录生产活动方面的功能以外，还具有反映社会生活的功能，如维系一定的社会组织、氏族制度和习惯法，以及社会价值观、道德观等等。

例如，在原始氏族社会初期，人们在精神上还不能自立于自然界，但氏族内部需要一个凝聚同族向心力的依托对象，在种种幼稚思维的作用下，产生了以与自己氏族有密切关系的动植物为主体的、作为整个氏族象征的图腾形象；在母系氏族社会，女性是氏族的领导者和各项活动的组织者，为了在精神上团结和鼓舞氏族成员，人们就塑造了以女性为首领、为原型的始祖神形象和一系列女性英雄形象，如瑶族《密洛陀》里的密洛陀、彝族《查姆》里的罗塔纪等；到了父系氏族社会，领导权转移到男性手里，人们也就随之塑造了男性创世神和英雄形象，如壮族《布洛陀》里的布洛陀、《苗族古歌》里的姜央等。又如，过去，佤族社会村寨间、巫师间没有固定的隶属关系，各负其责，神话、史诗里也就出现了大鬼管大事，小鬼管小事，没统辖关系的情形；景颇族社会已经有了管辖一定区域的世袭山官，巫师也分斋瓦、戛董萨、董萨三个等级，神话、史诗里也就把英雄宁贯娃拥为第一代山官并赋予他骑马等特权，鬼也分天鬼、地鬼、家鬼三类……，这些形象在人们成年、结婚、丧葬、祭祀等仪式上反复地传达给听众，也就凭借着它们的权威性起到了维护团结、维系社会制度、习惯法、道德观念的作用。由此也可以引出原始性史

诗的第二层象征和隐喻意义：象征着各种社会力量，隐喻着各种社会活动。

我们还是从斗雷故事谈起。斗雷故事是人与自然斗争的象征性反映，但也隐喻着社会的一些现象。例如，《赛胡细妹造人烟》叙述，雷公由于“睡懒觉”而久不降雨，布杰骂他“失职”，这里很有点氏族内部分工的意思，包含了对不合乎原始氏族社会道德观念的行为的谴责。在原始氏族社会里，人们共同劳动集体生存，那种偷懒、失职的行为自然为人们所鄙视。《苗族古歌》叙述，姜央、雷、龙、虎等原来是兄弟，后来“个个想当哥，人人争作大”。他们通过显示本事、斗法比武，姜央取得了胜利，当上了“大哥”。这里象征地反映了人与自然物、动物等争当自然界主宰的斗争，但从图腾信仰的角度来看，似乎也隐喻着分别信仰不同图腾的氏族之间的争执，可能隐喻着苗族先民中某一信仰“姜央”或以“姜央”为首领的支系通过各种方式在各支系中树立起威信，确立了主导地位的情况。

原始社会后期，随着生产力的发展，生产关系也在发生着变化，氏族内部共同劳动共同消费的生产生活方式逐渐受到小生产方式的挑战，出现了大家庭公社经济与个体经济，大家庭家长与小生产者之间的矛盾。冲突的各方都在努力维护自己的利益，神话、史诗里的形象也就愈发带有了社会关系的色彩，愈具有了社会力量的象征意义。

例如，云南拉祜族长期实行集体公有的大家庭公社制度。后来，农耕范围逐渐扩大，为了适应大面积耕地轮歇耕作的需要，人们有了双重住地，即在永久住地周围另建立临时住地。这样，就为分散在临时住地的小家庭提供了十分有利的个体生产条件。小生产逐渐发展起来，久而久之，就出现了小生产者在生产分配方面对古老传统，对大家庭公社父系家长的反抗。前述的《牡帕密帕》里作为人类群体与自然斗争的符号的扎弩扎别与天神厄莎

的斗争，又带上了社会的意味。厄莎成为父系家长的象征，扎弩扎别则成为小生产者的代表。按照古老的传统，大家庭公社父系家长有义务给公社成员以耕牛种子，而公社成员有义务给父系家长供物，史诗里厄莎要人们进贡鲜瓜鲜果新米新酒，就是按照古老的传统提出来的。扎弩扎别拒绝为厄莎交纳贡品，实质上反映了古老的传统与新的生产关系的矛盾，反映了传统势力与新兴的小生产者的斗争。这样，扎弩扎别与厄莎的斗争又有了更深一层的隐喻和象征意义。

另外，厄莎的形象似乎还可以进一步剖析。在史诗里，他高高在上，贪婪，横蛮，狡诈，狠毒。为了达到自己目的，他几次耍阴谋，施诡计，最后用涂上毒药“卡”的牛屎虫“门西”害死了扎弩扎别。这里，这个形象已经超出了父系大家庭家长的内含，带有社会上逐渐出现的剥削者、统治者的品质，而扎弩扎别与他的斗争也已经逐渐带上更大范围内的被剥削被统治者与剥削者、统治者之间的社会斗争的性质。这种性质，在较早出现奴隶制萌芽的大凉山彝族的史诗《勒俄特依》里更鲜明地体现出来。

三

各民族原始性史诗里的形象和情节，就其性质来说，具有表现原始先民与自然斗争和社会生活等方面的象征和隐喻的意义，这是人们容易接受的，然而，其中一些奇特的场而、怪诞的情节，人们却又难以理解。例如，原始人的弓箭，何以射下相距遥遥的烈日？原始人的祖先，何以挟雷降雨？等等。这些难道都仅仅是幻想和想象的结果吗？其实，如果我们深入地审视这些情节的具体过程，特别深入地审视其中有关仪式，就不难发现还包含着另外一种意味，这就是它们的第三层隐意；这些在神秘思维基础上产生的充满神秘色彩的情节里，往往隐喻着一些

神秘的活动。

让我们先看看射日型故事。在彝、瑶、壮、侗、傈僳、哈尼等许多民族的史诗里，都有射日型的故事。它的表层叙述不外乎这么一个结构：天上出现几个或十几个太阳暴晒大地，（有的民族史诗为洪水后）草木枯萎，庄稼失收，人们受难。于是有一个或几个巨人用弓箭或其他工具射下或弄下多余的太阳。从一般的意义上来说，这些故事可能有特定的自然现象作基础。例如，有时候，高空凝结着由水气、雾等形成的半透明晶体，经过阳光照耀，偶尔会折射成几个光圈，似乎有数日并列。这种现象原始初民可能会观测到它，从而在头脑里形成“数日并出”的映像；又如，每天出来的太阳随时候不同而颜色深浅、光线强弱亦有不同，原始人也由此以为天上有几个不同的太阳，等等。于是，在烈日炎炎、天干地裂的时候，原始人会以为是数日作怪。在强烈的抗旱愿望的驱使下，幻想出射日的故事。从这个意义上来分析，可以说，射日型故事是特定的自然现象在原始人头脑里的映像和原始人征服自然的愿望、奇特的想象相结合的产物。然而，如果我们对射日型故事作进一步的考察，就会发现其中还有其它一些迹象。例如：彝族《古侯》（公史篇）叙述，远古时代“白天出六个太阳，夜晚出七个月亮”，支格阿龙“左手张银弓，右手抽金箭，站在东方，射六个太阳和七个月亮……六个太阳和七个月亮，拿来又拿去，压在大地的上边，大石板底下。”在中国，石板一贯被认为是镇邪的。《继古丛编》说：“吴氏庐舍，遇街冲，必设石人，或植片石，镌‘石敢当’以镇之”。过去，不少地方的房前屋后街头巷尾也常见片石竖立，上刻“石敢当”字样，“敢当”就是“所向无敌”的意思。可见，人们是把石头当作压攘不祥的镇物来看待的，把射下的太阳月亮压在“大石板底下”带巫术的性质。如果在彝族那里巫术的性质还不够明显的话，在傈僳族、瑶族那里巫术的性质就很突出了。云南怒江傈僳

族《祭天神经》叙述，巨人哇忍波用蒿秆做箭杆、蓍草做箭羽的箭射下七个太阳，用颜色与太阳相同的盐水洗太阳的尸体，洗后埋在地下。在傈僳族巫师那里，盐被认为是驱邪的。他们在祭凶神的时候，面前要烧一堆大火，念完祭经，就把一把盐撒向火里以起驱神，“哗”地一声，就表示凶神被驱，邪恶已除。瑶族《密洛陀》叙述，密洛陀嘱咐射日的昌郎也和昌仪：“金竹烧不死，用它来做箭，点上蛇蜂毒，叫太阳咽气。……狗血染麻布，拿去做红旗，能够赶邪气。”蛇蜂毒既是实际的毒品，又是施行巫术的“方子”。“狗血染麻布”无疑带巫术的意味。《哈尼阿信聪坡坡》叙述，哈尼先民就是以狗血作镇物来划圈安寨基的。因为“鲜红的狗血是天神的寨墙，它把人鬼分开两旁；黑亮的血迹是地神的宝刀，它把豺狼虎豹阻挡”。

由此可以认为，射日型故事深层隐喻着一种巫术仪式。古代曾有羲和“作日月之象而掌之”的巫术（见《山海经·大荒南经》郭璞注，即按照日月形状造象、模拟日月运行以图操纵日月），近代也有拉祜族把眼睛跟月亮联系起来。眼疼时用笋壳剪成月亮形状以之作向月亮求情的巫术。射日的巫术很可能就是一种“作日月之象而射之”的模拟巫术。那么，“射日月”，就是射日月之象；“压日月”、“洗日月”，就是压、洗日月之象了，只是由于原始人具象表达的模糊性、混沌性和以后流传的某些走样、错位，才逐渐形成了至今人们所见到的表述。

斗雷型故事也有着相似的情况。在斗雷型故事里，人间斗雷英雄上天下海，挟雷降雨，具有凡人所不及的特殊本领。这里固然有原始人强烈的征服自然的愿望所驱使的奇特幻想的成分，但如果我们仔细审视一下本文所描述的主人公所作所为，就会发现里面同样隐喻着一些神秘活动。如壮族《布伯》原始本一开头就说：“人间到处说纷纷，布伯求雨就灵应，布伯来到了庙里，开坛念起了雷文。”完全是巫师的形象和行为。明代邝露《赤雅》

记载，古代“土目称其酋为布伯”，而“其酋”即部落头人“郎火”。郎火除了领导农业生产以外，还往往兼事农业巫术。《赤雅》记载了这样一件事：每年到了大年三十晚上，“郎火”便要进行一项卜巫活动：摆出十二个杯子，每杯都倒满水，代表十二个月。第二天早上起来观察，发现哪一杯水少了，便预测当年哪一个月天旱，就要及早作好准备。这说明，古代壮族农业社会部落酋长和卜巫等职业者往往是一身兼两任，人们把他们神化，把他们尊为具有驾驭自然的神奇本领的祖先之神，以凭借他们来支配自然。在这样的生活基础上孕育了能够呼风唤雨、擒雷制雷的英雄布伯一类的形象。那么，史诗里斗雷型故事所叙述的人间英雄擒雷制雷、挟雷下雨等情节，也同时隐喻着古代酋长兼巫师的人在施行巫术时一些针对雷的模拟性动作，一些针对雷的带情节的咒语，等等。这种形象和情节带原始巫师和原始巫术意味的现象，在各民族原始性史诗里常常可见。纳西族《创世纪》里从忍利恩形象和行动就带有很多原始巫师和巫术的特点。当他第一次见天神子劳阿普的时候，天神要他把身上“洗得白白的”，头发“梳得亮亮的”，身上“擦得滑滑的”，并要他爬过“九座利刃的梯子”。从忍利恩洗、梳、擦完，爬过梯子“手上没出一滴血”，“脚上没有一丝刀痕”。这是很多民族过去的“成年礼”或“拜师礼”的考验仪式。在那些民族那里，男子只有经过这种仪式才算成年，才能拜师学法，从事宗教性质的巫师活动，死后灵魂才能升天。当从忍利恩救出被自己兄弟误伤的东神、色神后，帮他们拔火罐、针砭，这又带巫师兼巫医的特点。在很多民族那里，巫师往往又是民间医伤治病的医师。特别当子劳阿普出难题要从忍利恩一昼夜砍完九十九片大森林来刁难他时，从忍利恩“身上裹着白披毡”，“嘴里喃喃的轻哼：‘白蝴蝶啊！快快飞，飞来帮我的忙！黑蚂蚁啊，快快跑，跑来帮我的忙！’”，结果第二天早上，“九十九片森林呀，棵棵都倒地”。从忍利恩并依赖这种方法轻而

易举地通过了子劳阿普的多次考验。这里，完全是凭靠在原始人心目中具有神奇魔力，可以调动一切自然力量的咒语在起作用，巫术性质尤其明显。

总之，中国南方少数民族原始性史诗的隐喻和象征意义是多方位、多色彩的，这些民族悠久深远的社会历史和传统文化相对应的深层内涵还远远没有被发掘出来，本文也仅仅从几个主要方面作了一些初步探讨，请有关专家同仁批评指导。

（原载《中南民族学院学报》社科版，1992年第3期）

◎ 董晓萍

论明七子在诗论复古中 对民间“真诗”的发微

董晓萍（1950～ ），女，辽宁大连人。北京师范大学中文系教授，中国民俗学会副秘书长，国际民俗学会会员，从事民俗学研究，主要研究方向：华北民间文化和中国民俗志。代表作有《华北民间文化》、《定县秧歌研究》等。

正统诗论是民俗文艺的营养源。在我国封建社会文学发展史上，这种不同阶层文艺观念的互补，往往是通过封建知识分子内部各种文艺见解冲突的形式完成的。越是两层文艺发展得不平衡，两种文艺思想的冲突就越激烈，民俗文艺也就越活跃地从正统诗论中选择养料，丰富自己，直到双方在新的基础上达到新的平衡。明七子在诗论复古中对民间“真诗”的发微，与明代中叶民歌理论产生的关系，正好体现了这一过程的开端。

明永乐以后，市民文艺出现了繁荣的局面。民间戏曲和通俗小说作为两翼，也在这一时期逐步兴盛起来。相形之下，古文诗词显得气象萧条，部分正统文人不免对此忧心忡忡。从朱权开始，一批文人宗倡“乐府”说，认为“套数（时调小曲）当有乐府气味，乐府不可似套数”。他们要把元代戏曲文学在民间的影

响纳入乐府诗论的轨道。在正统诗文方面，由三杨（杨士奇、杨荣、杨溥）揭旗的“台阁体”写作歌功颂德的御用诗，坚持正统诗学服从于封建国家集权统治的支柱性质。这两类文人的尝试，都因脱离当时两层文艺剧烈变动的实际败下阵来。明七子没有走他们的路。胡应麟曾精辟地概括了他们在这种背景下提出诗论复古的历史贡献：“成化以还，诗道旁落，唐人风致，几于尽隳，独李文正才具宏通，格律严整，高步一时。兴起李、何，厥功甚伟。是时中、晚、宋、元诸调杂兴，此老砥柱其间，故不易也。”^①李文正就是李东阳。《明史·文苑传》记载他由反对“台阁体”而“出入宋元，溯流唐代，擅声馆阁”，已经指出了他在此之前，要借俗体文艺成绩补救正统文艺的意向。他的突出理论建树是提出“各有体而不相乱”的文体思想，从此使明代文坛的文体意识上升，逐渐将“诗”与“文”的出路之辩，明确为变雅与变俗的文体争论。可惜李东阳也挽救不了正统诗文继续被冷落的厄运。明代中叶的文学复古运动正是在这种情况下应运而生了。以李梦阳、何景明为首的前七子和以王世贞为代表的后七子，继承并发挥了李东阳的文学思想，立志以汉文唐诗为典范，总结传统诗论的艺术规律，振兴封建正统文学；同时也将民歌俗曲视为国风乐府的同宗，纳入可比较的等价诗文，从而将文学复古运动带进明代多层文艺综合运演的广阔历史背景之中。他们的这种复古主张在当时确实产生了巨大影响，史载“操觚谈艺之士翕然宗之”，余音袅袅至明末犹未散绝^②。我在这里不打算对七子诗论做面面俱到的描述，那不是民间文艺学史的任务。我们也不否认七子后来刻意古学，走了下坡路，在某些文学观念上与晚明文学解放思潮相牴牾的事实。但我认为，因此就把明七子的复

① 胡应麟：《诗数》续编卷一，上海古籍出版社，1979。

② 《明史·文苑传》，中华书局，1974。

古理论与明代民俗文艺潮流两相对立的传统说法，也不能令人满意。其实，我们只要通观这两场运动发展的全局，特别是后来，明代民俗文艺理论成熟的始末，就会感到，这种思路无法解释既然是时调小曲“为我明一绝”的民俗文艺盛期，七子的复古理论为什么仍能产生那么大的号召力，致使许多反理学的文人学士都跟着他们走？无法解释为什么他们正统民歌见解，后来一再被关注民俗文艺的文人学士引用，连他们的其它正统诗论法则，也常常成为民俗文艺理论改造利用的框架？也无法解释七子与转而支持民俗文艺的文人学士，从政治态度到文化立场都并无根本区别的理由。

所以，我认为，与其用两层文化绝然对应的观点，去解释明七子复古与明代民俗文艺思潮的关系，把七子的民歌观排除于明代民俗文艺学史的栏目之外；不如实事求是，以变革明代文艺内涵的两种认识为线索，去阐述七子与民俗文艺家们的两种文化选择，给两者以各自的学术史地位。这其中，明七子的理论优势在于，它迈出了历史的比较研究的第一步。对尚在生长中的时调小曲所暗含的内在的上升冲力，他们如果不运用这种回头比较的眼光去观察，也许发现不了。“复古”研究帮助七子及广大文人学士认识了传统诗歌发展的共同模式，进行了历史的概括，也帮助他们在阐释正统诗歌理论的历史差异和独特性的过程中，估量并最终把那些不合正统的可变因素——民歌理论分离出来。

一 从提倡正统诗歌的“古之高格”到 主张“律古以格俗”

李梦阳的文学复古思想有两个出发点：一是儒家“言志”、“缘情”的传统诗论，二是严羽“以禅喻诗”的理论对诗歌艺术特征的强调。他要借助树立秦汉盛唐时期典范诗文的途径，把这

两者融合起来，以完善儒家诗论，重新塑造正统诗歌的形象。他在《潜虬山人记》中说：

山人商宋梁时犹学宋人诗，会李子客梁，谓之曰：“宋无诗”。山人于是遂弃宋而学唐。已问唐所无，曰：“唐无赋哉！”问汉，曰：“无骚哉！”山人于是则又究心赋骚于唐汉之上。山人尝以其诗视李子。李子曰：“夫诗有七难，格古、调逸、气舒、句浑、音圆、思冲、情以发之。七者备而后诗昌也。”

他认为唐诗、汉赋和楚骚三种文学样式，代表了古代优秀文学作品的高尚风范。但李梦阳用“格古、调逸、气舒、句浑、音圆、思冲、情以发之”七者兼备的艺术形式标准，悬出了他的“古之高格”，是有感于盛唐以后的宋诗言理，元曲主事，台阁歌德，虽从不同角度发展了古代诗学的“质”（思想内容）的一面，却偏废了“文”的一面的弊端，他要求从诗歌创作的艺术规律出发，用正统诗体的规范，去概括其“言志”内质的呼吁。他这个意思在下面一段话中表达得更为明确：

夫诗者，人之鉴者也。夫人动之志，必著之言，言斯永，永斯声，声斯律，律和而应，声永而节。言弗睽，志发之以章，而后诗生焉。^①

这就是说，每一种文学体裁都有一个独立自主的功能建构形态，诗歌的言志功能表现在它本身所独有的诗歌的形态之中，即谐音、意象、隐喻、格律和节奏等等。诗之为诗，就在于它是从

^① 李梦阳：《空同集·林公诗序》，摘藻堂《四库全书荟要·集部》。

它的节奏形式、它的声律建筑结构中，获得了与它的思想质料的统一，体现了“诗言志”的和谐。

既然在李梦阳眼里，到明代中叶为止还没有出现这样文质彬彬、统一和谐的正统诗文，唯有楚骚、汉赋、盛唐诗歌提供了理想的模式，那么他只有采取“向后看”的历史比较方法去说明他的文学主张。他的“法式古人”说，才有了针对明代文艺思潮的特殊性。这是不能不引起我们注意的。《答周子书》讲：

文必有法式，然后中谐音度。如方圆之于规矩，古人用之非自作之，实天生之也。今人法式古人非法式古人也，实物之自则也。

“物之自则”就是李梦阳孜孜以求的正统诗歌的文体规范极至。在《驳何氏论文书》中，他解释得更清楚：“假令仆窃古之意，盗古形，剪裁古辞以为文，谓之影子又诚可；若以我之情，述今之事，尺寸古法、罔袭其词，……此奚不可也？”——它才决定着七子复古运动长期发展的基本特点和大致轮廓。李梦阳言明的“今人法式古人非法式古人”、“实物之自则”，申述了明代文学复古区别于前此历代复古运动的一个重要特征，即在于它并非唯古是尚，而是要从各种古代诗文作品菁华中总结诗体规律。

我们对李氏见解的这种解读，对，还是不对？让我们去看七子们的实践。今人看到的大量按传统说法是艺术形式美的汉唐诗文结集，以及古代诗歌的理论著作，大都或最早是明七子重辑的，如李东阳编辑的《谢灵运集》；有的是在七子复古运动中翻刻最多的，如被重刻了八次的《乐府艳诗》、《玉台新咏》^①；再如系统考证诗歌特征、创作方法、声律风格的专著《文心雕龙》

^① 晁公武：《郡斋读书志》卷四，养和堂丛书。

和《诗人玉屑》，至今仍以明刻本为数量最大和注本最佳。这些不同侧面的事实，都证实了七子要使明代诗文达到历史高峰的初始动机，限定了他们的复古实践，在很大程度上是用旧瓶装新酒，是要荟萃古今经典诗文情文并茂的艺术潜能之大成。所以，我们说，七子的复古理论，其实是在概括了前代诗歌创作经验的基础上，吸收严羽重视诗歌的内在审美特质的有益的美学见解，对传统诗论的“言志”功能所做的转折性调整。

就民俗文学史来说，这种调整的意义在于：

第一，它突出了正统诗歌的文体规范地位，在客观上使诸体衰歇时期的贵族化、庙堂化诗篇降为“卑体”。如他提出：“追古者未有不先其体者也”，中唐以后，“元、白、韩、孟、皮、陆之徒为诗，始连联斗押”，搞文字游戏，“此何异于入市攫金，登场角戏也”，等等^①。李梦阳没有说一切诗歌都是古的就好，上层的就好。好不好，要以能否将儒家传统言志诗教与诗体艺术特征相结合为衡量条件。在这一点上，他的见解顺乎七子前驱李东阳的思想脉络，李东阳就曾抨击晚唐面下至台阁体的那些挽诗、寿诗、拍马屁诗虚伪可厌，“无复有古意矣。”^② 历代文学史因此对李东阳这个文学人物非常重视，用他来指明从严羽援佛人儒鉴赏诗歌，到明七子向探讨诗歌理论方面递嬗演变的轨迹。

第二，由于文体理论中体裁风格与时代风格并重，故持有古往今来诸体萌生时期的“格俗”诗，往往具有时代性的文学发展观，从而使民歌谣谚的地位，在“律古而格俗”的诗体意义上得到肯定。李梦阳《缶音序》写道：

夫诗，比兴错杂，假物以神变者也。难言不测之妙，感

① 李梦阳：《空月集》，见《徐迪功集序》、《与徐氏论文书》。

② 李东阳：《怀麓堂诗话》，《四库全书·集部诗文评类》。

触突发，流动情思，故其气柔厚，其声悠扬，其言切而不迫，故歌之心畅而闻之者动也。宋人主理作理语，于是薄风云月露，一切铲去不为，又作诗话教人，人不复知诗矣。诗何尝无理？若专作理语，何不作文而诗为耶？今人有作性气诗，辄自贤于“穿花蛱蝶”、“点水蜻蜓”等句，此何异痴人前说梦也？……孔子曰：“礼失求之野”。予观江海山泽之民，顾往往知诗，不作秀才语，如《缶音》是已。

他将今古、文野、雅俗、上下诗歌相比较，提出只要认为具备“歌之心畅而闻之者动”的体裁风格的诗，便是真诗。宋代理学昌盛，理性主义是时代思潮的主流。但在这种文化气氛下产生的大量敛情约性的理学诗，枯燥议论的江西诗和清苦促迫的四灵、江湖诗，却都因偏离诗歌创作的形象思维规律而“使人不复知诗”。它们因此都谈不上具有反映宋代文艺的时代水平的资格。因此，李梦阳的观点是，在坚持诗体规范的体裁风格与时代风格不可分割的这一基点上，正统诗歌与民间歌谣具有统一性，即孔子所谓“礼失求之野”；并且两者都是在同一进化的途径中迭兴替代、循环发展的。当一个时代文人学士无诗，而“江海山泽之民，顾往往知诗，不作秀才语”，那么，后者的作品就是这个时代体现诗体古风的好诗。比李梦阳更早说这番话的还是李东阳：“彼小夫贱隶，妇人女子，真情实意，暗合而偶中，固不待教；而所谓骚人墨客，学士大夫者，疲神思，弊精力，穷壮至而不能得其妙。”这是他的《怀麓堂诗话》中的一个著名观点。就在同一篇《诗话》中，他直截了当地披露了他这个观点在明代中叶之所指：“古诗歌之声调节奏，不传之矣。……今之诗，惟吴、越有歌。吴歌清而婉，越歌长而激，然士大夫亦不能。”这就道明了他认为明代民歌俗曲比台阁诗文更有希望成为时代文艺主潮的预感。比李梦阳更强调学古而能化的何景明，在领会李东阳的文

学思想上后来居上，提出了“彻远以代蔽，律古以格俗”的更前进看法。他把古朴天成、洗尽铅华的民歌谣谚，说成比那种滥杂靡曼，傍人篱下的文人诗更有时代性，也就把李东阳的意思发挥得更明白。

现在，如果我们同明七子拉开一段时间距离，从今天的科学民俗文艺学史的角度，去概括七子复古理论中的文体思想，可以得出这样的结论：从前对他们的全是拾人余唾的指责是片面的。固然，他们的基本立场是正统诗学，他们的复古诗论倘若是仅能认识自我的理论也是没有希望的理论。但恰恰复古领袖把诗歌看成是历史积淀的产物的指导思想，又使他们不能不从一个更广泛的历史背景下考察诗体规范的理想模式。他们于是把自己的主张建立在历史事实的基础上，用平行的同时代的比较眼光，去研究诗歌发展史上各层文化现象。这就说明了正统诗文与民歌不仅在诗体的初始发生时期，同属一种文化样式，而且在后代许多优秀的文人诗篇本身，也包含着来自民歌的构思与技巧原型。从这一层意义上讲，他们复古理论并非全是明代民俗文艺思潮的障碍，相反，却以其较早对民歌地位的认同，而获得了历史的进步性。

二 从强调正统诗论的“缘情”说到 赞叹“今真诗乃在民间”

多年来，人们了解明七子民歌见解的主要依据，是李梦阳晚年《诗集自序》中的一段话：“今真诗乃在民间”。至于这一观点同他早年的复古理论有什么联系？与后来兴起的民俗文艺思潮有哪些相似和相异之点？研究者较少。其实，从他《自序》中“缘情”与“真诗”相联系的思路入手，这个问题不难得到解释。

诗在古代中国一向具有崇高的地位。这和正统诗论不仅讲“言志”、而且讲“缘情”，从这两个方面肯定诗的价值有直接关

系。可是，截至唐宋古文大家为止，大抵都是用道德和功利的口吻去赞美诗情，虽然他们在各自的历史环境下都曾推动过诗的发展，但这种崇扬理性的倾向，也使他们对于诗的审美鉴赏过多地渗入了利害的考虑，造成“缘情”服从“言志”，重视了诗义，忽略了诗美，以至每当复古运动来时，都在一定程度上对诗歌本质的理解产生偏差。

对此，李梦阳的态度十分明朗：诗是情感的产儿，而不是理性的宣传品。他从两条渠道入手构筑自己的学说，一是在为同时代文人诗作撰写的序言中，提纲挈领地阐述他的诗缘情理论^①，譬如情感与诗的构思、创作过程中的审美心理活动、诗的艺术境界的关系等等；二是认定大量涌现的明代民歌俗曲和少数有真情实感的文人诗的源头是先秦风诗，采用作品分析与观点归拢相结合的方式，深入论证诗歌反映时代的自然性，诗在自然情感的宣泄中所包括的、不以人们意志为转移的诗体发展自身规律，以及只有这种富有情感的真诗才能体现正统诗学“六义”古训的理由；从而使他的“缘情”理论得到强调并成一家之言，在明代中叶雅俗竞争的诗坛上，赢得了众多的拥护者。

可见，用古代正统“缘情”诗论解释民歌，反过来将民歌理论从“缘情”角度纳入正统诗学，是七子复古运动的一个重要方面。这在李梦阳《梅月先生诗序》中写得淋漓酣畅，兹引述如下：

情者，动乎遇者也，幽岩寂滨，深野旷林，百卉既靡，乃有缟焉之英媚枯缀疏，横斜嶷崎清浅之区，则何遇之不动矣？是故雪益之色，动色则雪；风闻之香，动香则风；日助

^① 《林公诗序》、《梅月先生诗序》、《鸣春集序》等，参见李梦阳《空同集》摘藻堂《四库全书荟要·集部》。

之颜，动颜则日；云增之韵，动韵则云；月与之神，动神则月。故遇者，物也；动者，情也；情动则会，心会则契，神契者音，所谓随寓而发者也。梅月者，遇乎月者也。遇乎月则见之目怡，聆之耳悦，嗅之鼻安，口之为吟，手之为诗。诗不言月，月为之色；诗不言梅，梅为之馨。何也？契者，会乎心者也。会由乎动，动由乎遇，然未有不情者也。……故天下无不根之萌，君子无不根之情。忧乐潜之中而后感触应之外。故遇者因乎情，诗者形乎遇。

不管后人怎样发挥孔子诗论，把诗说成是人们思想道德的范本，怨刺上政的帮手，但孔子本人一向强调诗具有多方面的宝贵价值，从未反对用诗歌真率地反映人情人欲，如崔述说：“（诗三百中）郑卫之风，淫靡之作，孔子未尝删也。”^①这种开明通达的态度，同样对先秦以后的中国封建学术有着深深的浸染，被文人学士奉为臬圭，到了宋代以理趣为诗，闹到物极必反，明七子要从缘情人手重振诗坛旗鼓，又缺乏新的理论武器的时候，仍要向古代的孔子及《诗经》讨教，这便是出于他们的正统观念和知识结构，在当时所能采取的必然行动了。

在李梦阳的眼中，文人学士虽然满腹经纶，却恰恰因此而往往艺术虚构太过。过犹不及（李梦阳此指那些以文为诗、以才学为诗和歌功颂德的文人创作倾向），“于是情迷，调失，思伤，气离。违心而言，声异律乖，而诗亡矣。”^②民歌的意义却由此而大昌：

（王子曰：）“夫途巷蠢蠢之夫，固无文也。乃其讴也，

① 崔述：《洙泗考信录》卷三，《畿辅丛书·崔东壁遗书》。

② 李梦阳：《空同集·林公诗序》。

号也，呻也，吟也，行咕坐歌，食咄而寤嗟，此唱而彼和，无不有比焉、兴焉，无非其情焉。斯足以观义矣。故曰，诗者，天地自然之音也。”李子曰：“虽然，子之论者《风》耳，《雅》、《颂》不出文人学子手乎？”

王子曰：“是音也，不见于世久矣！虽有作者，微矣。”^①

李梦阳他们说，民歌好，好就好在它的创作者了无文饰、脱口而出，表达对事物的灵感和直觉；它的比兴手法以彼物喻此物、先言他物以引起所咏之词，符合主体契合自然客体的需要，体现了抒情的表现形式与表现内容的和谐统一；它的此唱彼和保存了“一人唱余人和”的古风，具有唤起群体情感交流，思想共鸣的巨大社会效果。因此，民歌之好，“无非其情”，这样传达出来的诗情才是真情，这样流露出来的诗歌才是真诗。故比起“文人学子的矫情诗，民歌才称得上是“天地自然之音也”。

其次，情感的艺术表现媒介是“情词”，以词论诗是明七子承认民歌的小前提。请看下面一组史料的介绍：

李开先《词·谑·实时调》云：

有学诗文于李崆峒者，自旁郡而之汴省，崆峒教以“若似得传唱《锁南枝》，则诗文无以加矣。”请问其详，崆峒告以“不能悉记也。只在街市上闲行，必有唱者”。越数日，果闻之，喜跃如获重宝，即至崆峒处谢曰：“诚如尊教！”何大复继至汴省，亦酷爱之，曰：“时调中状元也。如十五国风，出诸里巷妇女之口者，情词婉曲，自非后世诗人墨客操觚染翰刻骨流血所能及者，以其真也”。每歌一遍，则进一

① 李梦阳：《空同集·诗集自序》，摘藻堂《四库全书荟要·集部》。

杯酒。终席唱数十遍，酒数亦如之，更不及他词而散。

李梦阳曾在河南做官，他的诗人气质和接触民间的经历，使他留意当时流行的时调小曲，体会到文人学子的搔首苦吟之作根本不能与其相比。他这是亲身感受。何景明本来是河南人，又继李梦阳之后所返故里，不但同样耳闻目睹汴省民歌，并且就在与友人赠和觞咏的酒宴上，把盏唱曲，为其“情词婉曲”而荡神忘情到推杯停箸、不能自己的地步，所以他捧民歌是“十五国风”遗响，“时调中状元”亦在情理之中。《锁南枝》内容怎样？据明陈所闻辑《汴省时曲》验证，以李开先的记录，补足如次：

俊俊角，我的哥！和块黄泥儿捏咱俩个。捏一个儿你，捏一个儿我，捏的来一似活托；捏的来同床上歇卧。将泥人儿摔破，着水儿重和过。再捏一个你，再捏一个我。哥哥身上也有妹妹，妹妹身上也有哥哥。

这就是李、何二人所说的民间“真诗”的诗文。“情诗”即情歌。他们感叹从上古到明代响遍人间情歌，其作者虽然不是诗人，而且大都没有文化，他们却能在真挚热烈的爱情催动下，出口成章，声情并茂，产生许多优美动人的传世诗篇。文人学士们只有懂得这一点，学习民歌靠情感在创作中起神奇的催化作用，才能恢复正统诗歌的活力。

众所周知，他们的这一观点在明代文坛上曾引起强烈的反响。这一方面因为切中时弊，使人们更加认识到复古运动要调整正统诗学理论构架的历史意义；另一方面也由于其较早抓住了盛行明代中叶的时调小曲的言情主调，对后来大批文人学士参与、传播、评论民歌，有现实认识作用和实践推进意义。

但是，这里面有一个问题，七子大都不论曲，是什么道理

呢？回避吗？不尽然。试看李梦阳《诗集自序》的自白：

曹县盖有王叔武云，其言曰：“……今途号而巷讴，劳呻而康吟，一唱而群和者，其真也，斯之谓风也。……今真诗乃在民间。而文人学子，顾往往为韵言，谓之诗。夫孟子谓《诗》亡然后《春秋》作者，雅也。而风者亦遂弃而不采，不列之乐官。悲夫！！”李子曰：“嗟！异哉！有是乎！予尝聆民间者矣，其曲胡，其思淫，其声哀，其调靡靡；是金、元之乐也。奚其真？”王子曰：“真者，音之发而情之原也。古者国异风，即其俗成声。今之俗既历胡，乃其曲乌得而不胡也？故真者，音之发而情之原也，非雅俗之辨也。且子之聆之也，亦其谱，而声音也，不有卒然而谣，勃然而讹者乎？莫之所以来，而长短疾徐无弗谐焉？斯谁使之也？”李子闻之，矍然而兴曰：“大哉！汉以来不复闻此矣！”

至少李梦阳的思想中有这样一个逻辑上纠缠不清的矛盾：在孔子论诗三百的古代，词、乐不分家，风诗因民众所感发为歌，而声律从之。西汉以后，古调亡佚，直到明代才又出现词乐结合的民歌俗曲。明代民歌尽管又重现了声情并茂的古风，可其音乐却为宋元戏曲俗乐的遗响，并非先秦古乐。把它们一道予以肯定，不是有乖于七子的复古宗旨吗？于是，他只好返回他的正统“缘情”诗论的圈子内，继续对明代民歌进行他的以词论诗的解释，即“音之发而情之原也。古者国异风，即其俗成声。今之俗既历胡，乃其曲乌得而不胡也？故真者，音之发而情之原也，非雅俗之辨也。”显然，比起他的虎虎有生气的民歌情词论，这番话太苍白了。并且，从根本上讲，他是一位正统诗人，是从正统诗学复古的角度出发来考察明代民歌的。因此，他所遇到的二重逻辑矛盾，又使他极力解脱雅俗之辨的原因，反倒成为他掀起

变雅变俗讨论的结果，请看他在《张生诗序》中的言论：

夫诗发之情乎？声气其区乎？正变者时乎？夫诗言志，志有通塞，则悲欢以之，二者小大之共白也。至其为声也，则刚柔异而抑扬殊。何也？气使之也。是故秦魏不贯调，齐卫各擅节，其区异也。……夫雁，均也，声啾啾而秋，雍雍而春，非时使之然邪？故声时则易，情时则迁。常则正，迁则变。正则典，变则激。典则和，激则愤。故正之时二南锵于房中，雅颂铿于庙庭。而其变也，风刺忧惧之音作而来仪率之春亡矣。

他试图提出时代和环境的因素，变通一下对这种词与乐分分合合关系的理解，然后依然把民间乐论纳入正统化、典雅化的以词论诗格局中。应该说，他的论证方法是素朴的、唯物的，但因为他的初始动机是恪守古训的，形而上学的，他给出的结论也便往往是想当然的、褒雅抑俗的。所以，对他在这个问题上表现出来的迂阔和酸腐，他的同时代人就已经提出了批评，告诉他，脱离民间音乐去研究明代民歌，终归无法自圆其说。事出邓云霄《重刻空同先生集叙》：“古者先王命太师陈诗以观民风，吾夫子删诗，先风而后雅，里谣途讴，至于清庙明堂登歌赓唱，亦当时矢口发籁，直布胸臆，非如后世文人墨客，抽黄对白，剪线隋圆，学步邯郸，徒以韵言相矜诩也。……王叔武之言曰：‘真诗在民间’，而空同先生有味其言，至引之以自叙，夫空同先生跨轡千古，力敌无化，乃犹称真诗在民间，而吾夫子亦曰：‘斯民也，三代之所以直道而行也。’以吾夫子之后，不能外于斯民之直。空同先生，固圣于诗也，孰能外民间真音而徒为韵语？”

相比之下，王世贞的头巾气要少些。

王世贞的看法是，为了达到文艺作品的抒情主体与自然客体

的统一，虽“腔调微有未谐”，也可以谅解，“不必执末以议本”^①。与前七子不同的是，他开始留意诗歌的审美价值和审美境界，关心情感、意境与风俗事象的相互契合，这又是李梦阳们所始料未及的。如他在《艺苑卮言》中举出《樵妇吟》与《月子弯弯照九州》两首民歌，说：“即使子建、太白降为俚调，恐亦不能过也。然此田畯红女作劳之歌，长年樵青，山泽相和，入城市间愧汗塞吻矣。”“吴中人棹歌，虽俚字乡语，不能离俗，而得古风人遗意。”很明显，他的赞赏已按照民歌是否“情景妙合”与“入乡随俗”而有了新的分寸。更可贵的是，基于这种独立见解，他没有像白居易那样，视唐代百花齐放的声乐发展局面于不顾，坚持“声与政通”回归正始的倒退复古理论，对“今人”的俗文艺横加指责；也没有像前七子那样分割词、乐，谈起乐曲便蜻蜓点水；他出于一位戏曲家的灵感^②，指出词与乐交替发展的辩证关系，承认在传达风俗人情和审美意境上，“乐”的作用未必在词藻之下：

《三百篇》亡而后有骚，赋，骚赋难入乐而后有古乐府，古乐府不入俗而后以唐绝句为乐府，绝句少宛转而后有词，词不快北耳而后有北曲，北曲不谐南耳而后有南曲。^③

也由于他有戏曲创作实践，他还体味出明代时调小曲增强了叙事功能，指出其“之所贵者，事与情而已。”^④这就已经突破了正统诗论的抒情功能研究范畴，较准确地把握了明代民歌的新的时代特征，远非李梦阳、何景明等人所能望其项背了。

① 王世贞：《曲藻》，广百川学海壬集。

② 史载传奇剧本《鸣凤记》是他的作品。

③ 王世贞：《曲藻》。

④ 王世贞：《艺苑卮言》卷四、丁福保《历代诗话续编》，中华书局，1983。

至此，我们似乎可以对明七子在正统诗歌理论复古运动中，所发表的民歌见解，做一个小结：

(1) 七子论诗，继承儒家诗论，尊崇汉魏三唐，主张言志缘情，注重诗歌的艺术特征，归根结底，是力图建立正统诗体的理想范式。在这一宗旨下，他们感到民歌古风犹存的可爱，打破了封建文学的文体等级观念，认真研究了民歌的艺术价值。这在封建阶级意识仍占统治地位的明代，是具有进步意义的。

(2) 强调民歌的古文典范性和表现手法传统性，竭力解释其与先秦正统诗学的联系，这对明代文坛迅速认同明代时调小曲的地位，有积极的推动作用。但也正是这种解释，妨碍了他们的前进，因为他们的解释基本是古人早先准备好了的。明代民歌事实上是传统民歌深受元代戏曲浸染后，对各层文艺呈现开放状态的产物。各种文艺的形式与类型因此靠拢，连名称本身也在靠拢，这种时代特征未能被七子所揭示，七子的正统诗论框框，也使他们的研究无法深入到明代民歌这种微妙“变异”的内部。

(3) 历史证明，在正统诗学的大系统内，民歌俗曲兴盛这一个非常小的扰动，终于导致明代文艺主潮由正统诗文到民俗文艺的转向，从偶然事件变成了必然事件。但七子构建正统诗体规范的“上行”道路，使他们对发展中、下层文艺，最初没有既定的理论设想，最后也不曾有创立新型理论的系统建树。对于研究明代民歌俗曲所要抓住的问题，诸如：(1) 民歌俗曲与产生民歌俗曲的明代社会联系是什么？(2) 民歌戏曲的性质、特征和功能是什么等，他们都一古脑儿地留给了后人。

(原载《北京师范大学学报》社科版，1992年第4期)

《梅葛》散论

唐楚臣（1945～ ），男，云南楚雄人。现任云南楚雄彝族文化研究所副研究员，撰有《从图腾到图案——彝族文化新论》、《云南小麦地冲彝族虎节》等专著。

一 《梅葛》——富有特色的彝族史诗

《梅葛》是一部流传于云南省楚雄彝族自治州的彝族民间史诗。其流传方式为民间说唱，以唱为主，其间夹有朗诵的成分。“梅葛”是唱这部史诗的曲调总称。对此二字，不同地区不同支系的彝族解释有所不同。一种解释“梅”意嘴，“葛”意嚼，引申为说唱。另一种解释说“梅葛”的确切发音应为“蜜葛苦”，“蜜”意口头，“葛”意回来，“苦”直译为大声喊叫亦即唱，“蜜葛苦”即唱说过去的事。总的说来，大家认为“梅葛”即唱史。

史诗是一个民族早期集体创作的长篇作品，它反映了这个民族在社会发展早期阶段的生活情景，是这个民族童年时期对宇宙万物、社会生活、民族精神的体现。彝族是一个多史诗的民族。楚雄彝族自治州有创世史诗《梅葛》、《查姆》、《门咪间扎节》、

英雄史诗《阿鲁举热》，红河哈尼族彝族自治州有创世史诗《阿细的先基》、《阿黑西尼摩》，四川凉山彝族自治州有创世史诗《勒俄特依》、《古候》、《古候略夫》、英雄史诗《支格阿鲁》，贵州省有歌师用古彝文记录整理的创世史诗《西南彝志》及《支格阿鲁王》。除这些已经正式出版的外，各地区各支系尚有一些仍然散存民间的史诗，例如，楚雄市李万友毕摩唱诵五六天的祭经就是一部很有特色的史诗。这些史诗均独立成篇在民间流传，相互间有较大的差异性。

在许多民族中，一个民族只有一部史诗，其原因在于这个民族在传承史诗的过程中，逐步将支离破碎的、不同的史诗材料规范化、系统化，从而使史诗趋向于统一。彝族则不然，特殊的生态环境使彝族史诗走向了特殊的道路。彝族历史悠久，起源于古羌戎，史传很早时期六祖于乐尼白雪山分支，六大支撒向了滇川黔桂的高山大河之间。六支独自发展，又形成了现今的三十多个支系，山水相隔使各地彝族及各支系独自发展了后期文化，各地区各支系彝族往往独自发展形成了自己的相对封闭的区域性文化。在这种区域性的封闭文化中各地区各支系逐渐将早期支离破碎的史诗材料规范化系统化为自己的史诗。这就是彝族多史诗的主要原因。

《梅葛》是一部很有特色的创世史诗，尽管它出现了格滋天神，但它是在彝族神仙谱系尚未完成，神观念尚不发达的情况下完成的。它反映了彝族先民早期的宇宙观、最初的生活习俗和一些现今已经消失了的珍贵的文化资料。

《梅葛》是神奇瑰丽的，有的学者将它与中国文学史上神奇瑰丽的篇章《庄子》相媲美。《梅葛》是宏大的，它内容十分广泛，几乎涉及到了原始社会末期人类生活的各个方面。《梅葛》具有较高的文学价值和珍贵的科学价值。

二 《梅葛》分类

民间说《梅葛》曲调很多，有七十二调。其实，“七十二”是民间常用来形容多的形容词。《梅葛》的主要流传地是姚安、大姚、牟定、永仁四个县，各县曲调不同，但都说自己是在唱《梅葛》。就一个地区来说，不同场合、不同内容，其曲调形式也不同。就其形式而言，各地区、各支系彝族认为“梅葛”可以分为两大类：“赤梅葛”和“辅梅葛”。

“赤”原义为腐烂，引申为丧事唱的梅葛。彝族传统意识认为人离开了生活的世界，其灵魂到另一个世界时，会变得像婴儿一样无知，需由主持丧事的祭司毕摩教灵，毕摩教灵即用说唱形式把万事万物的起源教给死者的灵魂，这就构成了史诗的“创世”、“造物”部分。这部分的内容虽有发展变化，但相对稳定。当毕摩逐步与氏族部落权力分离走向民间后，民间歌手也开始演唱这部分内容。毕摩作为丧葬祭司的另一大任务是教路。彝族传统认为人有三魂，三魂离体人即死亡。三魂离体后，一魂守祖灵，一魂守坟地，一魂回到祖宗的发祥地。因此，毕摩的《丧葬经》中包含着安魂和教路两个内容。《教路经》就是一部当地彝族的迁徙发展史。这部分的内容和形式极为稳定，由毕摩师徒相传，很少变化。但各个毕摩师徒不同，内容和形式也就有所差异。“赤梅葛”译成汉语，意思即丧事梅葛。其曲调低沉，旋律变化不大，毕摩由唱变诵、由诵变唱，转换过程常常叫人感觉不到。

“辅梅葛”中的“辅”当为“若默辅”，“若默”意姑娘，“辅”意嫁，“辅梅葛”即嫁姑娘唱的梅葛，亦即喜事梅葛。氏族部落时期，一个人离开本氏族或某氏族接纳了另一氏族的人，都是一件大事，届时由氏族头人亦即巫师主持接纳仪式，巫师唱诵相应的经典，这一经典即《梅葛》中“婚事”中的一部分。只不

过婚事中的唱梅葛已演化为由歌手或长老唱，只有少部分古老的祭仪仍由毕摩唱。这部分的内容较“创世”、“造物”、“丧葬”有所发展，但总的来说还是较古老的。“辅梅葛”曲调欢快、活泼。

赤梅葛和辅梅葛最初均由毕摩师徒相传，内容古老，形式稳定，故人们又将它们称之为古腔调。以古腔调唱诵的“创世”、“造物”、“丧葬”等部分内容构成了《梅葛》史诗的主体，即《梅葛》的原生部分。

民间文学是发展变化的，它的传唱者也是发展变化的。《梅葛》的传唱者最初为毕摩。当毕摩走向民间后，五十年代除丧葬和嫁娶中的特殊仪式仍由毕摩唱诵外，其它部分人人都可以唱诵，而唱诵得最好的仍是李申呼籲、李福玉頗、郭天元、自发生等毕摩。现在，许多彝族村寨已无毕摩，就连素称“梅葛之乡”的姚安县马游乡也再无毕摩了，“梅葛”的所有内容人人可唱。老人们在火塘前烤火喝酒唱梅葛以自娱，姑娘小伙们在姑娘房内，在山林间唱梅葛谈情说爱，老奶奶唱梅葛哄孙子入睡，放牛娃唱梅葛以消磨时间。梅葛的唱法由一人唱到始终发展为二人对口盘唱，甚至两群人互盘互对。梅葛的唱腔也有了新发展，“过山调”、“马樱花调”、“订亲调”、“请客调”、“迎客调”“放羊调”等民间小调也成了梅葛调的一部分，人们将这部分曲调称之为“赤梅拉梅”，亦即杂梅葛调。在内容方面，它也丰富了史诗的内容，这主要反映在《梅葛》的恋歌部分。也可以说这是史诗的衍生部分。

按习俗，彝族将民歌分为两大类，一类是在家中唱的，称为家调，如《梅葛》中的“创世”“造物”部分，故民间又将其称为家梅葛。另一类民歌只能在野外唱称为山调，如《梅葛》中的“恋歌”部分，故民间又将其称为山梅葛。这样就把《梅葛》分成了家梅葛和山梅葛两大类，而对《梅葛》中婚事及丧葬部分内容则另作具体称呼。有的还依据各个年龄层次喜好内容的不同或唱诵者身份的不同，将《梅葛》分为“老人梅葛”、“青年梅葛”、“娃娃梅葛”等。

这样的分法虽然混乱，但在某些具体部分却又很成功。如老奶奶哄孙子入睡的梅葛调有十三调，人们概之以姥姥梅葛，这就把它从众多的梅葛调中分出来单独成为一类，方便了研究和探索。

三 《梅葛》中古代文化的珍贵遗存

史诗产生于氏族部落社会时期，图腾制是氏族部落社会的普遍制度，然而，经过时间的筛选，很少有史诗保留下了虎图腾崇拜的遗迹，但史诗《梅葛》却难得地保留下了虎图腾崇拜的遗迹。《梅葛》在“开天辟地”篇中先写格滋天神造天地，可是造好的天地天摆地摇不稳当，要“用虎的背梁骨撑天心，用虎的脚杆骨撑四边。”于是五兄弟打来了虎撑住了天，虎头作天头，虎尾作地尾，虎鼻作天鼻，虎耳作天耳，右眼作太阳，左眼作月亮，虎牙作星星，山水草木禽兽都由虎尸化成^①。

许多国家和民族都有巨人化日月万物或崇拜物化日月万物的传说，汉族也有盘古化万物的传说，很难看出谁影响了谁，更大的可能是多元的。彝族崇拜虎而有了虎尸化万物的说法。那么，彝族的虎崇拜是什么性质呢？

《梅葛》仅在彝族支系罗罗泼及傈泼中流传，在纳苏、罗婺等支系中并不流传。罗罗支系自称“罗罗”，称虎为“罗”，其自称即虎人或虎族。《山海经·海外北经》载甘肃古氏羌中的一支为“有青兽焉，状如虎，名曰罗罗”。就是用图腾来代表氏族。彝族源于古氏羌，罗罗正是古氏羌中以虎为图腾的一支。明代朱谋玮《骈雅》也说：“青虎谓曰罗罗。”明代陈继儒《虎荟》卷三说：“罗罗——云南蛮人，呼虎为罗罗，老则化虎。”元代李京《云南志略·诸夷风俗》进一步记载了罗罗人如何化虎：“罗罗即乌蛮

^① 《梅葛》，第9~14页，云南人民出版社，1959。

也……酋长死，以虎豹皮裹尸而焚……年老往往化为虎云。”至今一些毕摩仍相信彝族火葬返祖化虎。罗罗人自称虎人，传统观念中认为虎是祖先，以虎为山、水、人名，习俗中充满了崇虎的表现，这都是虎图腾崇拜遗迹。《梅葛》重点流传区永仁县直苴乡“火头制”一直流行到公社化初期。火头的“大印”至今仍存，那是一个木箱，里面装有虎骨——图腾物演化为权力的象征。图腾崇拜有一条重要的禁忌：不猎、不食图腾物。而《梅葛》写的正是猎食虎，这又从何解释呢？澳洲土著盛行图腾制，在一定时候举行仪式猎食图腾物，认为吃了图腾物后，图腾会使自己变得更强壮。《梅葛》记载的猎食虎正是一次“图腾宴”，猎食虎时并以虎祭天地日月山川草木禽兽万物，希望万物昌盛，像虎一样护佑罗罗人。这一习俗的文学化最终演化为万物为虎尸所化的观念。应当说诸物化万物的传说中，图腾化万物的传说当是最古老的一种。

历法是一个国家和民族远古文明的重要标志。《梅葛》记载了中华民族最古老的历法——十月太阳历：

哪个来分年月日？

天神来分年月日。

一年十个月，

一月四十天。

分了年月日，

盘田种地收五谷。

搜集整理者在注释中道：“传说最古的时候，人类是这样错分年月日的。”然而，这并非“错分”，刘尧汉先生兴微继绝，经过艰苦的调查，终于查明夏代以前中华民族使用的历法正是一年十个月，一月三十六天，剩余五至六天为过年日的十月太阳

历^①。孔子所收集整理的《夏小正》记载的正是夏代盛行的历法——十月太阳历。近年古彝文典籍《十月兽历》的发掘进一步说明了十月太阳历的客观存在。《梅葛》虽未能准确地记载这一历法，但它却是刘先生查证十月太阳历的一条重要线索。

仅虎图腾、十月太阳历二条就足以说明《梅葛》在研究古代文化上具有何等重要的资料价值。另外，《梅葛》所记载的古老习俗、原始哲理、宗教祭仪等都有极大的研究价值。

四 《梅葛》与彝剧

彝剧为新兴的彝族戏剧。《彝剧志》（油印本）说：“彝剧最早的雏形剧目，产生于清乾隆年间，是双柏县大麦地区底土村的彝文说唱本《阿左分家》。在清末民初，楚雄东华地区农村业余花灯班社中，又演出了一出每逢正月初八日送灯神必演的以彝族人物为主角、用彝族歌舞来表达剧情的《大王操兵》”。“1958年彝剧正式成立”，现代彝剧的产生地为永仁县直苴区和大姚县昙华区。楚雄州交通不便，过去各地彝族相互之间交流甚少，很难看出《阿左分家》、《大王操兵》对现代彝剧的诞生有什么直接影响。《彝剧志》认为现代彝剧是在彝族民间歌舞的基础上受外来电影、戏剧的启发而诞生的。这个看法未免太简单粗糙了，它忽略了一个极其重要的过渡阶段——傩文化、特别是傩戏对彝剧的影响。

傩是在一定场合下举行的群众性娱神驱鬼活动，其特点是需由一定的人戴假面具化妆为傩神来驱鬼。傩祭曾经遍布滇川黔彝区，至今在彝族山区仍有不少遗存，例如贵州毕节地区的《撮特基》、云南双柏县的《跳虎》、《余莫拉格舍》、禄丰县高峰规模宏大的火把节傩祭。《阿左分家》是否产生于傩祭遥远难训，但有这样几点是清楚

^① 刘尧汉等：《彝族天文学史》，云南人民出版社，1984。

的：它是由毕摩本人在祭祀活动时扮演的；它没有专门的剧本，所凭借的是毕摩祭经中的一部分。《阿左分家》与祭祀有如此密切的关系，不可能不受惟祭的影响，现代彝剧产生于“梅葛之乡”县华和直苴，它和《梅葛》有何关系？《梅葛》中是否有惟的成分呢？

《梅葛》是诗，它的主要部分是毕摩吸收民间文学的养分世代加工提炼而成的彝语五言诗；《梅葛》是歌，它的全部内容都可用曲调来唱述；《梅葛》是舞，有时它以歌舞结合的形式出现在跳歌场中。最初的彝剧大量吸收了《梅葛》诗、歌、舞的成分。《彝剧志》说：县华农民“摹仿着彝族中‘端公’（即毕摩，当地毕摩即行祭司职责，也行送鬼治病职责）跳神送鬼的神态，口头编写了一个以揭露‘端公’医道骗术为内容的剧目《谁是医生》，唱的是端公跳神时所唱的端公调，跳的是端公送鬼时的羊皮鼓舞及跳神中的步姿……接着他们……以流行于县华山区的放羊调、过山调为唱腔……口头编演了《狼来了》等一批剧目。”^①羊皮鼓舞、端公调、放羊调、过山调等都是《梅葛》中的一部分表现形式。最初的彝剧大量吸收了《梅葛》中诗、歌、舞的表现形式这一结论，一经点破大家必将点头赞同。问题是如何理解《梅葛》中戏的成分。

《梅葛》是以文学形式“整理”出版的，文学形式本身未能反映出背后活的民俗，二万多行的素材一经“整理”不仅丢掉了重复、累赘的部分，还丢掉了当时整理者认为黄色的贪花梅葛、迷信的驱鬼邪等许多重要内容。发表出来的四千多行虽极为宝贵，但毕竟与生活中的梅葛有了一段距离。发表出来的《梅葛》恰好删去了戏的主要部分，仅留下了一点影子而已。

经整理出版的《梅葛》是依据大姚县县华区、姚安县马游区、永仁县直苴区搜集的材料整理而成的。这三个地方唱梅葛时

^① 《彝剧志》（油印本），第11～12页，第27页，楚雄彝族自治州文化局《彝剧志》编辑组1988年8月编印。

均有一习俗，马游称之为“退邪神”，昙华、直苴称之为“驱鬼邪”或“去邪气”。三个地方的做法细节略有差异，目的、情节是一致的。现就笔者实地调查的马游介绍如下。

马游现为一村公所所在地，由大村、小村、山后、义学、独房、田房、麻姑地、吊索箐八个自然村组成，汉族有刘、朱、庄、孔、许、王、胡七姓，均为清以后进入，彝族以自、罗、骆三姓为主，其渊源古远难溯。可以说马游自古以来便是彝族支系罗罗人的聚居地。

在马游彝族中，新娘娶来的第一步举行退邪神仪式。仪式在毕摩主持下进行。直接驱赶“邪神”的是“天聋地哑”，天聋地哑由新郎村中两个男人妆扮，面戴面具，头戴篾扎的上大下小形如倒立鱼笼似的帽子，如无帽子，套一条羊皮口袋也可以，身披羊皮或穿女人衣服，两腿套两条麻袋，化妆效果一要令人恐怖二要叫众人不知本来面目。新娘到来，毕摩持松枝在新娘身上扫拂，以扫去新娘身上附着的鬼邪，唱道：

东边来的些泼鬼，^①
南边来的断肠鬼，
西边来的瘴气鬼，
北方来的独脚鬼，
各方来的邪魔鬼，
今天玩了今天去，
不要留在这地方，

……

天聋地哑用棍棒四处敲打，在送亲队伍中四处乱窜，随意地摸捏送亲人，口中不停地发出“哦呵呵！哦呵呵！”的吼叫。新娘的哥哥则用棍棒在青溯、特别是新娘住的青棚内四处敲打。待被尊称为

① “些泼”，彝语，原意汉族，实意指外来的，非本民族的。

“邪神”的鬼疫邪魔被驱走后，新娘才踏着青松毛进入新郎家。

办喜事为什么要退邪神呢？《梅葛》一书原始材料提供者郭天元之子郭友旺（男，73岁，彝族，大村人）是这样解释的：退邪神开始时有一句唱辞：“真哥、士仁来做客，桃花仙女来争光。”这段梅葛现马游已无人能唱，大意说真哥、士仁是古代一对情死的青年，士仁又叫桃花仙女，他们死后其魂魄化为鬼，哪里办喜事就到哪里去。为防止真哥、士仁为害，新娘娶来时当先驱退他们，喜事方能顺利。其实，这样的传说是后期的附会之说，它可以解释马游办喜事时退邪神之俗，却无法解释彝区许多地方至今仍存的类似习俗。氏族部落时期氏族的领地既要防止外氏族的人闯入，又要防止外氏族的鬼疫闯入，故至今一些民族仍保留了封寨门仪式，不让外人闯入，认为外来人会带来鬼疫邪气。接纳外氏族的人则需举行仪式，驱去他身上附着的鬼疫后方能接纳。驱鬼疫的常见方式即在巫师主持下由傩神去驱赶。傩神各地各民族名称不一，人数不等，但共同特点都是戴假面具。马游的傩神即天聋地哑。马游、昙华、直苴等梅葛流传区，唱梅葛和傩神驱鬼有机地融为一体。至于接下去的教亲，犁喜场，撒种等部分梅葛则是对被接纳为本民族的人进行规范教育，它成了双方亲人对新娘生产生活的全面教育和嘱托。文学的教化功能在这里是表现得相当直白的。马游最后一次退邪神是1962年郭天元在世时为其侄子自友成出外上门及自友和娶亲时举行的。他们的喜事不是一天，而举行退邪神仪式则因为“日子好”合在一起进行。马游男嫁女方相当盛行，被称为上门。上门的仪式更为复杂，整个仪式也是在唱梅葛中进行的。

从退邪神中我们可以看到作为说唱艺术的梅葛在这里有了新发展、新变化，梅葛的一般唱述把文学、音乐、舞蹈有机地结合在一起，退邪神中增加了新的因素——美术。面具的制作及彩绘是美术，帽子、服装尽管多为代用，代用也是一种美术。

退邪神不仅仅是文学、音乐、舞蹈、美术的结合，更重要的是它通过表演显示出了一定的情节故事。天聋、地哑、牛、挖田角的人、使牛的观音老母不再以演出者的本来面目出现，他们是以完成一定情节任务而出现的角色。他们的出现改变了说唱艺术的本质特征，不再是说唱者以自身的面目出现来说唱他人的事情，而是演出者以角色的需要来演出角色自己的事情。无论演出者还是旁观者通过退邪神的表演都会明白这里演出的是这样一个故事：一对恋人因不能结合而情死化鬼。每当喜事来临，二鬼便附身新娘欲进入喜场聊补生前夙愿。毕摩守在要道上以松枝扫除他们，以祭经驱赶他们。二鬼小心藏匿，傩神出现了，在棍棒下他们在人群中奔跑躲藏。傩神穷退不舍，二鬼钻进青棚。新娘的哥哥和傩神又追赶敲打，二鬼只好逃走。人们放心了，犁田撒种，安居乐业，操办喜事。应当说，这不再是歌舞，也不再是说唱，而是一出戏，一出在傩仪这一特定场合中出现的戏，我们只好称这类戏为傩戏。

马游的傩戏虽然脱胎于梅葛说唱自成戏剧，但它尚未完全脱离说唱艺术的羁绊，在很大程度上剧情的表现，情节的进展仍依赖毕摩在一旁以唱说祭经的形式来进行解释。

《彝剧志》认为彝剧的诞生是在民间歌舞的基础上受现代影戏启发而诞生的。有的研究者则说得更为简单明了：“云南楚雄大姚……人们看了电影和花灯演出，被剧中故事情节和人物形象所感动，对演戏产生了浓厚的兴趣，感到需要有综合的艺术形式来表达彝族人民喜悦的心情和沸腾的生活。于是有人编演了短小的有故事情节的歌舞如《狼来拖羊》、《猩猩吃人》等。为了表演得形象、生动，演员披上狼皮表示狼，戴上纸扎的猩猩头表示猩猩，并作狼和猩猩行走状。演出后受到群众欢迎，鼓舞了编演者的积极性，便开始创作有故事情节，塑造人物形象的剧作。”^① 这种简单的结论既不

^① 《少数民族民间文学概论》，第197页，云南人民出版社，1983。

符合艺术发展规律，也是与事实相违背的。应当说彝剧是在自身发展规律的基础上产生，在外来文化推动下成长的。

贵州毕节的《撮特基》、楚雄州的《退邪神》是早在影戏进入之前便产生的傩戏，双柏县的民间小戏《阿左分家》也看不到外来影戏的影响。楚雄县的《大王操兵》、大姚县的《杨老爷收租》、元谋县的《双贺喜》、禄丰县的《李夺上》、《八蛮进宝》、姚安县的《嘎勒片》都是解放前在民间流传的小彝剧，它们受民间花灯的影响，却未受到现代影戏的影响。这些彝剧的产生当说明彝剧已经有了相当的剧目，相当的影响了。这些剧目的出现标志着彝剧作为一个剧种实际已经出现了。1947年，直苴乡演出了具有现实意义和社会内容的彝剧《猩猩吃人》、《委员下乡》、《黄鼠狼》等，“被国民党政府戴上有‘共嫌’的罪名，加以禁演。”^①应当说这已经是彝剧的发展期了。随着合作化的到来，彝剧进入了第一个繁荣期，产生了《半夜羊叫》、《曼嫫与马若》等一批优秀剧目。就这个时期的彝剧来说，它虽受到外来文化的推动，也未发生从民间歌舞向戏剧发展的大跨越，其间漫长的历史并非一片空白，而是充满了丰富多彩的内容。

直苴与县华相毗邻，两地均是《梅葛》的主要流传区，两地世代均上演着与马游一致的《退邪神》傩戏。前述研究者已经注意到《狼来拖羊》、《猩猩吃人》中“演员披上狼皮表示狼，戴上纸扎的猩猩头表示猩猩，并作狼和猩猩行走状”，却仍将其归为歌舞，更未意识到这种原始的表演并非来自现代影戏，而是来自傩戏《退邪神》中的犁喜田。而另一出《谁是医生》的彝剧则直截把当地毕摩施法的神态撮到剧中。

《梅葛》对彝剧的影响是深刻和久远的。它为彝剧的诞生作了文化基础的准备，当它和傩仪结合后形成了傩戏。最初的彝剧

^① 《彝剧志》，第10页。

文学、音乐、舞蹈、美术乃至表演程式都脱胎于《梅葛》中的傩戏，直至今日，楚雄彝剧仍然吮吸着《梅葛》的乳汁。史诗《梅葛》对彝族文化的影响是巨大的，对彝剧产生和发展的影响仅是它巨大的影响的一个方面。

五 余 论

《梅葛》出版至今三十三年了，赞誉甚多，研究甚少，这是一个不正常的现象。

《梅葛》的搜集、整理、出版是对正在消失的彝族民间文学的抢救。民俗有如森林，《梅葛》有如獐鹿，森林已经燃起了大火，獐鹿岂能幸免。三十多年来，彝族民俗发生了极大的变化，《梅葛》的流传也发生了较大的变化。

《梅葛》的整理出版着眼于文学，兼顾了读者的欣赏习惯。整理时删去了一些当时认为不健康，实则很宝贵的材料，压缩了冗长累赘的部分，这些都未能在注释中反映出来。整理本的翻译未能尽善，还经过了“修改润色”。这与实际流传的《梅葛》有着一定差距。《阿诗玛》既出版了整理本，也出版了若干原始材料，这就便于研究。《梅葛》的原始材料仅以内部资料形式保留下李申呼籲的讲述^①。其余材料十年动乱中被造反派们烤火烧掉了。

能否将《梅葛》补全？最好是重新搜集，重新翻译，既能全面、正确地反映出《梅葛》的全貌，又能把《梅葛》流传的生态环境、具体唱说习俗反映出来。我很想看到这样的版本出现，却又不敢有此奢望。

（原载《民族文学研究》，1993年第1期）

^① 《云南民族民间文学资料》第二辑，作协昆明分会民族民间文学委员会编。

● 郎 樱

玛纳斯形象的古老文化内涵

——英雄嗜血、好色、酣睡、死而复生母题研究

郎樱（1941～ ），女，北京人。中国社会科学院少数民族文学研究所研究员，副所长，中国史诗《玛纳斯》研究会副会长，中国新疆维吾尔历史文化研究会副会长。长期从事史诗《玛纳斯》研究，代表作有《〈玛纳斯〉论析》、《少数民族史诗〈玛纳斯〉》、《〈福乐智慧〉与东西方文化》等。

柯尔克孜族史诗《玛纳斯》中的主人公玛纳斯是一位顶天立地的英雄。他从少年时代起便策马挥戈，率领柯尔克孜各部人民与异族入侵者进行浴血搏斗，直到将他们赶出柯尔克孜领地。玛纳斯能征善战，勇武剽悍，戎马一生，他是一位典型的骑马民族的英雄。

玛纳斯不是历史上的真实人物，他的形象是由英雄神话传说《阿勒普玛纳什》中半人半神的玛纳什的形象逐渐演变、发展而成的，是具有升天入地、刀枪不入的神话英雄玛纳什进入史诗后彻底人格化、社会化的结果。史诗中的玛纳斯英雄虽然具有超人的力量与勇气，但是他已成为一位人间的英雄，是统率柯尔克孜及突厥各部落联盟的首领。史诗英雄玛纳斯的形象已与神话英雄

玛纳什的形象有了本质的区别。

然而，由于玛纳斯的形象脱胎于神话英雄的形象，玛纳斯形象的塑造中不可避免地保留着一些古老的神话母题。对于现代的听众和读者来说，这些古老神话母题所表现的内容往往是难以理解，甚至是难以接受的。有人认为，史诗把玛纳斯描写成嗜血狂、好色之徒，是对玛纳斯形象的篡改与歪曲；而有些人则把史诗中的玛纳斯酣睡母题、死而复生的母题，仅仅理解成是一种艺术夸张手法的运用。实质上，这些母题既不仅仅是艺术夸张手法的运用，更与篡改、歪曲玛纳斯形象风马牛不相及，它们是古老文化在史诗《玛纳斯》中的遗存，包蕴着极为丰富的文化内涵。揭示这些古老母题的文化内涵，探索其象征意义，这对于正确判断玛纳斯形象、深入研究《玛纳斯》的文化价值具有重要意义。

一 英雄的嗜血

玛纳斯诞生时，两拳紧握，一手握油，一手握血。油象征富足，玛纳斯一手握油出世，预示着英雄将使他的人民丰衣足食；血是征战的象征，玛纳斯手握血块出世，预示着玛纳斯将成为一位喋血英雄，他将一生驰骋沙场，使他的敌人血流成河。玛纳斯从诞生之时起，就已与血结缘。

手握血块出生的，不仅仅是玛纳斯一位英雄。据《蒙古秘史》记载，一代天骄成吉思汗亦是手握血块诞生于世的；卫拉特蒙古传说中的英雄阿勒屯江莫日根的诞生，与柯尔克孜英雄玛纳斯一样，他亦是一手握油、一手握血来到人世上的；西亚史诗《沙逊的大卫》中的亚美尼亚英雄大卫诞生时，一拳紧握，没有人能掰开。他的舅爷来了才将婴儿的拳头掰开，发现他手里握着血迹。上述例子的种种相似，绝非偶然的巧合，它所体现出的是

骑马民族的英雄观。无论是柯尔克孜民族，或是蒙古民族，均为草原游牧民族。为争夺牧场、畜群，各民族、各部落之间经常发生纠纷与争战。这些民族有强烈的尚武精神，他们崇拜的是剽悍勇武的喋血英雄。在他们的观念中，杀敌——流血——英雄是一个统一的概念。

玛纳斯在征战中，每每战胜强敌，他不仅砍下敌首的头颅，而且还要剖其腹，取其心，饮啜其血。十二岁的玛纳斯战胜卡勒玛克大将肖茹克，砍下他的头后，他剖开肖茹克的腹，取出他的血痛饮，史诗描写道：“玛纳斯喝了肖茹克的血，像喝了马奶酒一样精神更加振作”^①，玛纳斯与芒额特人交战，经过激烈的交锋、艰苦的搏斗，才将芒额特人首领玛德库尔杀死。他想“英雄喝英雄的血，才堪称赫赫有名的英雄。玛德库尔是位英雄，让我痛饮他的鲜血吧！”^②于是，他跳下马，骑在玛德库尔身上，把他心脏里的鲜血倒在一个子弹袋里，把子弹袋灌得满满的，他用鲜血来解渴，比喝水喝得还欢。因此，史诗常常称玛纳斯为“坎霍尔”，“坎”是“血”之意，“坎霍尔”即“嗜血狂”。人们还称玛纳斯为“喝血的疯子”，“愤怒的屠夫”。

在《玛纳斯》中，凡能征善战、战功显赫的英雄都嗜血。英雄楚瓦克是玛纳斯身边的一员武将，他是战功最为显赫的英雄。他在与浩罕首领考孜奥尔包斯交战中，经过几个回合的交锋，楚瓦克刀劈敌首的面颊，使他翻身落马，“他剖开考孜奥尔包斯的肚子，掏出他的胆，饮啜他的鲜血，解了渴”^③。史诗描写有勇

① 居素甫·玛玛依的《玛纳斯》唱本，新疆维吾尔自治区文联，1961年铅印资料本。

② 居素甫·玛玛依的《玛纳斯》唱本，新疆维吾尔自治区文联，1961年铅印资料本。

③ 居素甫·玛玛依的《玛纳斯》唱本，新疆维吾尔自治区文联，1961年铅印资料本。

有力的劲敌时，也往往把他们描写成为一个嗜血的英雄。例如，卡勒玛克首领交劳依是柯尔克孜人民最凶顽的敌人，当他出现在阔阔台依祭典上的时候，史诗描写他“是一个喝过六十位勇士鲜血、身上发散着血腥味的武士”^①。

在现代人看来，剖人腹、取人心、喝人血是极其野蛮、残酷的行为。然而，初民却认为这是一种英雄行为。古代游牧的斯基泰人有个习俗，要饮啜征战中第一个被杀的敌人的鲜血。其他被杀的敌人，要把他们的首级砍下来带回，割下人头皮揉软做手巾，拥有人头皮手巾最多的人，被认为是最勇敢的人。依照初民的思维逻辑：杀敌最多的人是英雄，喝敌人的血越多，表明死在他手下的敌人越多。从这层意义上说，玛纳斯嗜血多，是对玛纳斯显赫战功的一种夸赞，是玛纳斯不可战胜的象征。

值得注意的是，玛纳斯不喝一般敌人的血，他只喝那些英勇善战的强敌之血。相信顺势巫术的先民认为喝了英雄的血，英雄的力量、英雄的勇气素质就会顺着他的血传到喝血者的身上，使喝血者变得更勇敢、更有力量。这种观念及习俗在原始民族中曾广泛存在。就是到了十九世纪，嗜血习俗在一些地区与民族中仍有大量遗存。著名的英国人类学者弗雷泽在他的《金枝》一书中曾记载了这些习俗。书中写道，东南非洲山居的苏陀人杀死一个勇敢的敌人，立即把他的心挖出来吃掉，因为他们认为这样会使他们打仗时更有勇气和力量。南威尔士的卡米拉罗伊人，为了得到勇敢者的勇气，吃他的肝和心。西里伯斯中部的托拉基部族喝被他们杀死者的血，吃他们的脑子，以求得自己变得勇敢。菲律宾群岛的伊塔隆人亦喝被他们杀死的敌人的血，以求得他们的勇

① 居素甫·玛玛依的《玛纳斯》唱本，新疆维吾尔自治区文联，1961年铅印资料本。

气^①。玛纳斯把肖茹克、玛德库尔视为敌方的英雄，他才喝他们的血。显然，玛纳斯这样做同样亦是以求吸取玛德库尔的力量和勇敢的素质，使自己变得更为有力，更为勇敢。卡勒玛克首领交劳依之所以能够所向无敌、席卷东西方，就因为他饮过六十名勇士的血，吸取了六十位勇士的力量与勇气。

类似的母题在中亚其他史诗中亦存在。例如亚美尼亚英雄大卫从小就显示出非凡的力量与勇气，令所有人敬畏。他的对手阿拉伯王子麦立克在送大卫启程返乡之际，密令护送大卫的勇士说：“你们（途中）杀死大卫，把他的血带回一瓶，我要喝那血，壮一壮胆子”^②。在这里，阿拉伯王子要喝亚美尼亚英雄大卫的血，以期吸取大卫不凡的力量与勇气，壮自己的威风。

显而易见，玛纳斯饮啜勇猛武士的鲜血是力图吸取他们勇敢的素质与力量，使自己变得更为强大，更加无往而不胜。支配玛纳斯嗜血行为的是顺势巫术的原始思维。

二 英雄的好色

英雄玛纳斯既是一位战功显赫的英雄，同时他又是一位性欲强烈的好色之徒。在征战中，他杀死敌首，掳走其女，据为己有。玛纳斯十二岁时杀死卡勒玛克大将肖茹克，见其女儿娜克莱依容貌娇美，便将她作为战利品带回，收为妻室；他征服芒额特后，杀死其首领，又将他的女儿卡拉玻吕克掳走，强占为妻；他在行军途中见到正在湖畔游戏的美女卡妮凯，又是一见钟情，派人去求婚。他按捺不住情欲，夜里偷偷闯入卡妮凯的闺房，结果

① [英] 詹·乔·弗雷泽：《金枝》（下），第 715 页，中国民间文艺出版社，1987。

② 霍应人译：《沙逊的大卫》，第 256 页，人民文学出版社，1957。

遭到卡妮凯的反抗，被她的匕首刺伤手臂。玛纳斯恼羞成怒，最后以武力相胁迫，把卡妮凯娶到手^①。玛纳斯虽有三个妻子，但在阔阔台依祭典上遇到女英雄萨依卡勒后，他又淫心萌动，上前去调戏，不料却遭女英雄一顿鞭抽。玛纳斯欲心不死，祭典结束后追到萨依卡勒家，通过与萨依卡勒激烈的武力较量，最终还是强行与萨依卡勒发生了性关系，待性欲发泄后才肯将其放走^②。一次兵临城下，形势险恶，玛纳斯却与美女相拥而眠，任人们怎样呼喊，他也不起。因贪美色，险些成为敌人的刀下之鬼。在史诗中，玛纳斯被描绘成是一位性欲极强的英雄，他的阳具有十二拃长，做爱时惊天动地。

玛纳斯之子赛麦台依亦是一位性欲强烈的英雄。史诗《玛纳斯》的第二部《赛麦台依》中有一精彩的篇章叫做《赛麦台依与阿依曲莱克的会见》。阿依曲莱克是一位具有倾国倾城美貌的仙女，赛麦台依与阿依曲莱克相会后难舍难分，很快结为夫妻。他们的新婚之夜，赛麦台依的性欲被大肆加以渲染，史诗这样描绘道：“他一夜干了一百次”，“他动作剧烈，发出巨大的响声”，以致“圈里的羊受到惊吓，跑出圈外，马群不敢吃草，惊吓得用蹄子刨地”^③。

不可否认，《玛纳斯》中的性描写有感官刺激的一个方面，但这种描写的主旨却在于突出英雄过人的精力，表现柯尔克孜先民曾经存在过的生殖崇拜观念。在母系社会中，男女虽有性交，但当时的人类尚未认识到男性在生殖中的作用。进入父系社会后，人们逐渐认识到男性在人类繁殖中的重要地位，男性生殖器

① 居素甫·玛玛依的《玛纳斯》唱本，新疆维吾尔自治区文联，1961年铅印资料本。

② 艾什玛特《玛纳斯》唱本，郎樱、玉山阿吉合译的汉译文本。

③ 详见居素甫·玛玛依演唱的《赛麦台依》（《玛纳斯》的第三部）及刘发俊、帕孜力合译的汉译文本（尚未出版）。

崇拜及两性性交生殖观念取代了母系社会占主导地位的女性生殖器崇拜及孤雌生殖观念。男性生殖器崇拜在先民的祭祀仪式中占有相当重要的位置。前不久在新疆呼图壁发现的男性生殖器崇拜岩画即是一个有力的说明。在呼图壁生殖崇拜岩画中，一个 80 厘米高的男子，其勃起的生殖器就有 42 厘米长，10 厘米粗。在这男子的上方，是一队俊俏女子舞蹈的画面，她们面对另一男子勃起的生殖器翩翩起舞。古希腊学者希罗多德的《历史》一书记载了公元前五世纪埃及人和希腊人的男性生殖器崇拜观念与习俗。他在书中说埃及人“发明了另外一种东西来代替男性生殖器，这是大约有一佩巨斯高的人像，这个人像在小绳的操纵下可以活动……这个人像的男性生殖器，和人像本身差不多大小，也会动”。在祭祀狄奥尼索斯神的时候，妇女们带着这个会动的男性生殖器游行。作者说，希腊也有这种习俗，也有举着男性生殖器的游行^①。

史诗《玛纳斯》中英雄们的阳具被描写得又粗又长。十二拃长约有六尺，六尺长的阳具超过人的身長，这是一种极富夸张性的描写。史诗中的这种夸张，与呼图壁岩画上被夸大的男性生殖器，与古代埃及制作的与人体等高的男性生殖器，无论是形式，或是内涵，完全一样，是古代柯尔克孜人男性生殖器崇拜观念的生动写照。

进入父系社会，人们认识到只有通过两性的交媾人类才能得以蕃衍的道理。人们相信，人的性交行为会使人丁兴旺。受到人类性交活动的交感作用的影响，动植物的生殖力也会增强。在他们看来，性交既是生殖的手段，也是生殖的象征。呼图壁康家子岩画中大量男女性交的画面，是古代新疆原居民生殖崇拜的产物。其中有一幅画面特别值得重视，在这幅岩画中，一对男女正

^① 希罗多德：《历史》（上册），第 132 页，商务印书馆，1985。

在动物群中交媾。男子站立状，女子则劈开双腿躺卧在地上，男子又粗又长的阴茎对准女子的阴户。周围的动物有牛，有鹿，有马^①。这一画面的始作者虔信交感巫术，他们相信人的性交活动可以作用到动物身上，把人类的生殖力传到动物身上，使动物大量繁殖。对于游牧民族来说，仅有人的增加是不够的，只有人们赖以生存的动物、畜类大量增殖，人们才能果腹避寒，得以生存与发展。生殖崇拜岩画刻在一座雄伟的山角上，山前是一块空地，背后是巍峨的群山。岩画下面的空地是古人杀牲祭祀、祈求人畜两旺的理想场所。可以想见，古人载歌载舞、祭祀祈祷的场面必是相当庄严、相当隆重的。

史诗对于玛纳斯等英雄们性行为直露、大胆、夸张的描写，其中包蕴着古代柯尔克孜人的一种企盼，即希冀英雄们的性交作用于百姓，增加人的生殖能力，为部落添人进口，增强部落的力量；他们还希冀英雄们的性交作用于畜群，激发起它们的性欲，多产仔，使畜类大量繁殖。这也是古代柯尔克孜人生殖崇拜观念的生动写照。

在初民的观念中，性欲强烈、阳具硕大是体力过人、精力旺盛的表现。他们相信神与英雄之所以具有伟岸的身材、超凡的勇力、充沛的精力，均与他们强烈的性欲有关。希腊神话中著名的海神之子赫拉克勒斯是位力大过人的英雄，他的性欲之强亦举世皆知。台湾学者古添洪在分析赫拉克勒斯的文章中曾这样写道：“希拉克力斯（赫拉克勒斯）子一夜或五十夜中遍交菲士披亚的（五十个）女儿，可视为是他精力充沛的象征”，“这与五十个女子夜宿的神话，亦可认为是男性生殖器崇拜的一种表现”^②。古老的巴比伦史诗《吉尔伽美什》中的主人公吉尔伽美什亦十分好

① 古添洪：《从比较神话到文学》，第258页，台北东大图书公司，1983。

② 叶舒宪：《英雄与太阳》，第98页，上海社会科学出版社，1991。

色，他不仅拥有初夜权，而且连已婚的妇女也要染指^①。英雄玛纳斯身边有三个妻子还不满足，还要找其他的女子发泄情欲。他的儿子赛麦台依英雄一夜能性交一百次。史诗的这种描写在于突出英雄过人的精力。

英雄是部落的首领，是部落的“圣王”。只有他体力强健、精力充沛，才能确保他所领导的群体具有战斗力。初民认为，圣王性欲强，受其影响，他所统辖之地就会人畜两旺、植物繁茂，充满生机，呈现繁荣昌盛的景象。反之，一旦圣王年迈体衰，性欲减退，失去生殖能力，就会殃及他的部落，他的国家：人口减少，畜群瘦弱，庄稼歉收，牧草枯萎。所以，在古代，当圣王性欲减退，出现衰老征兆时，就要将他杀死，以年轻力壮的新王取而代之。弗雷泽在《金枝》一书中曾指出“当他不能再满足他的许多妻子的性欲时，换句话说，当他部分地或完全不能传种接代时，那就是他死亡的时刻，是他让位给更有精力的继承者的时刻。与其他杀王的理由放在一起看，这一点就表示了人、畜、庄稼的繁盛是相应地依赖子王的生殖力，以致王身上这种力量的消失，就会引起人、畜、植物的相应消失，因此，不要多久，就会引起人、动物、植物的生命完全消失”^②。

玛纳斯强烈的性欲是他生命力强盛的标志。他作为柯尔克孜各部落的首领，作为柯尔克孜与突厥各部落联盟的首领，他旺盛的生命力和生殖力与柯尔克孜民族、与部落联盟内人畜两旺、牧羊肥美都是息息相关的。这是史诗《玛纳斯》中英雄好色母题的文化内涵。

① [英] 詹·乔·弗雷泽：《金枝》（上），第396～397页，中国民间文艺出版社，1987。

② 上述两则引自《库尔阔特祖爷书》（哈萨克文版），新疆青年出版社，1988。第一例引自该书的《萨拉尔卡赞被其子吾拉孜所救的传说》，第二例引自该书的《关于乌孙乌古斯之子谢克列克的传说》。

三 英雄的酣睡

英雄酣睡的母题在突厥语民族的神话传说、英雄史诗中悉为常见。在英雄神话传说《阿勒普玛纳什》中，英雄玛纳什酣睡起来，巨体横卧，体如山峦，头如山峰，鼾声如雷，喘出的气流能把参天大树连根拔起。他一睡就是九个月，谁也唤不醒他。最后，还是七头妖骑着青牛大吼一声，才把他唤醒。类似的英雄酣睡母题在其他突厥语民族古老的英雄传说中也存在。公元七八世纪形成的关于库尔阔特爷爷的传说中，有这样一个故事：英雄萨拉卡赞力大无比，世上没有人能战胜他。一次，他打猎途中因劳顿睡着了，一睡就是几天，酣睡不醒。在战场上未能征服他的敌人，趁他酣睡之机将他捆绑起来，投入地牢中。还有一则描写英雄谢克列克英雄事迹的故事，讲述谢克列克为营救陷入敌人之手的哥哥，从家乡长途跋涉，临近敌营却困顿入睡，酣睡不醒。若不是他的坐骑将他唤醒，险些丢了性命^①。

这一酣睡母题在史诗《玛纳斯》中也得以保留下来。英雄玛纳斯在远征途中，由于长途跋涉十分劳顿，在与敌人决战的前夕，他在山中睡着了，他的鼾声如雷，他喘出的气能把山石击碎，他巨体横卧，酣睡不醒。此时，敌人已把山包围，形势险峻，勇士楚瓦克发现敌情立即前去呼唤沉睡的玛纳斯。但是，任凭楚瓦克怎样呼喊，玛纳斯也不醒。史诗这样描写道：

我的英雄啊，你快快起来！
敌人已经迫近，你快快起来！

^① 居素甫·玛玛依的《玛纳斯》唱本，新疆维吾尔自治区文联，1961年铅印资料本。

玛纳斯打着击碎岩石的鼾，
依然在沉睡。
英雄楚瓦克想了许多办法，
也没有能把玛纳斯唤醒。
他拿来大鼓，
放在玛纳斯耳边击，
但是他还是不醒。
楚瓦克聚集起全身的力量，
把沉睡的玛纳斯举过了头，
“啪”地一声扔到地上，
玛纳斯还是不醒。
楚瓦克生气了，
他飞快地骑上骏马，
手里端起矛枪，
策马向玛纳斯飞奔而去，
把手中的利矛戳向英雄的屁股，
犹如蚊子叮了一下，
玛纳斯一点也没在意。

值得注意的是，《玛纳斯》中的酣睡母题与古巴比伦英雄传说《吉尔伽美什》中的酣睡母题有着惊人的相似之处。英雄吉尔伽美什率勇士去征服生命之土，他们爬山越岭，疲劳之极，吉尔伽美什便在山中睡着了，他鼾声震天。他的勇士恩启都叫道：

沉睡的人，快起来！
英雄吉尔伽美什，
你还要睡到何时？
天色已晚，夜幕降临，

太阳神已离去。

吉尔伽美什仍沉睡不醒。恩启都又唤他：

天边已放亮，
你为什么还沉睡，
别让勇士们在山下等你！

这时，吉尔伽美什才醒来，经过酣睡，他像一头野牛，浑身是劲，精神饱满^①。

《吉尔伽美什》是公元前二千年的巴比伦史诗，而《玛纳斯》则是公元十三至十六世纪形成的史诗，二者之间相距三千多年。这两部史诗在空间上也有距离，一个产生于两河流域，一个形成于天山附近。然而，这两部时、空都有很大距离的史诗，它们的英雄酣睡母题却有着基本相同的叙事模式：

英雄远征——路途劳顿——在山中酣睡——鼾声震天——亲密的勇士去唤醒英雄——英雄仍酣睡不醒——多次呼唤——英雄醒来——精力饱满——投入战斗——征战取胜。

玛纳斯的酣睡母题与北欧神话中巨人酣睡母题也极为相近。北欧神话中的勇武之神托尔手提大锤越海来到巨人国，见森林中有一巨人在酣睡，他鼾声如雷，震得托尔神住的房子晃动不止。托尔神无法入睡，便提着大锤去唤醒巨人。托尔神怎样呼唤，巨人也不醒。托尔神生气了，他把手中大锤向巨人额头砍去，巨人摸摸头说：“是不是树叶落到我头上了？”说完又继续酣睡。托尔神又将大锤重重地抡向巨人的太阳穴，巨人说：“是不是橡树果实落在了我头上？”托尔神的铁锤嵌进巨人的太阳穴，巨人这才

^① 李琛编译：《古巴比伦神话》，第86页，湖南少儿出版社，1990。

醒来说：“是否是小鸟把树枝踢到我头上了。”^①

托尔神对酣睡巨人的呼唤方式与楚瓦克对玛纳斯的呼唤方式有着异曲同工之处。

类似的酣睡母题在《沙逊的大卫》中也存在。阿拉伯英雄麦立克与亚美尼亚英雄大卫决战前夕，他在毡房里酣睡不醒，他吐出的气在毡房上面萦绕。人们把火筷子烧红，放在麦立克脚上烙烫，他却说是有跳蚤咬他，继续酣睡。人们从犁上取下犁头来将其烧红，放在麦立克脚上，他说：“哎唷，我床上有多少跳蚤！简直咬得不能睡觉！”大卫再也忍耐不下去了，他摇了摇矛枪，狠狠地刺向麦立克的脚踵，喊道：“起来，麦立克！睡够了！”麦立克这才醒来^②。

从以上所列举的各国各地的英雄酣睡母题中，我们可以发现这一母题有着极为相似的叙事模式。英雄酣睡的地点各不相同，有的在山中，有的在森林中，有的在毡房里，也有的在荒野上。但是，酣睡时间一般却是在决战前夕，临近敌人阵地之时。为了突出英雄酣睡之深，这一母题几乎都设置有一个担任唤醒英雄的角色：如唤醒英雄吉尔伽美什的恩启都，唤醒森林巨人的托尔神，唤醒英雄玛纳什的七头妖，唤醒谢克列克英雄的马，唤醒麦立克的大卫，唤醒英雄玛纳斯的楚瓦克勇士等。他们唤不醒酣睡的英雄，于是便用矛刺，用斧抡砍，用烧红的铁筷、犁头烙烫，然而，沉睡的英雄却不以为然，只视为是跳蚤咬，蚊子叮，树叶树枝落在身。经过一番努力，人们最终还是将沉睡的英雄唤醒。经过酣睡的英雄精力充沛、精神焕发，他们投入征战，都取得了胜利。

这一母题的文化内涵，与英雄好色母题的文化内涵有一定的

① 程羲编译：《北欧神话故事》，第56～57页，台湾星光出版社，1984。

② 霍应人译：《沙逊的大卫》，第397页，人民文学出版社，1957。

联系。如前节所述，圣王的精力饱满与否，与他的国家、臣民的兴衰休戚相关，而圣王的体力与精力需要不断补充。初民发现，当人们困乏、劳顿之时，只要美美地睡一觉，就会感到疲劳之感顿失。睡眠能使人的体力恢复，精力保持旺盛。因此，他们认为酣睡是英雄补充体力与精力的一种重要手段。英雄与神一样，不同于凡人，他们酣睡起来也非凡人所比，一睡就是几天、十几天、甚至几个月。这一母题反映了初民原始思维逻辑，是一个相当古老的母题。

值得注意的是，英雄酣睡母题流传的时间相当悠久，流传的地域亦十分广阔，从两河流域到北欧，从亚美尼亚到西伯利亚，在许多国家与民族的古老民间传说与史诗中都存在着。其中，巴比伦的《吉尔伽美什》中的英雄酣睡母题是目前所发现的最早的记载，说明这一母题在三四千年前就已存在。西亚、中亚及北欧神话、史诗中的英雄酣睡母题很可能源于巴比伦的神话与史诗。

四 英雄的死而复生母题

在《玛纳斯》的古老唱本中，玛纳斯死而复生的母题占有重要位置。当英雄玛纳斯战绩辉煌、生命力正处于最旺盛之时，他被杀害了。杀死他的凶手是他的叔叔阔孜卡曼及堂弟阔克确阔孜。他的叔叔阔孜卡曼一家长期生活在柯尔克孜人的宿敌卡勒玛克人之中，受敌人派遣，阔孜卡曼以思乡为由，携家带口从卡勒玛克领地迁到柯尔克孜人之中，他们伺机在玛纳斯的酒中投毒，并把玛纳斯推到悬崖下，置玛纳斯于死地。关于玛纳斯的复活，不同的唱本有不同的说法。有一唱本描写一位仙女潜入玛纳斯的陵墓，把玛纳斯生母依尔迪的乳汁灌入他的口中，母亲的乳汁使英雄玛纳斯死而复生。另有一说是，玛纳斯的妻子卡妮凯施用神

药，使丈夫死而复生。在我国艾什玛特的唱本中，玛纳斯在圣河中洗浴，圣水使他死而复生。

玛纳斯之子赛麦台依亦在壮年被害而死，杀害他的凶手是背叛他的勇士坎巧绕。在空中飞翔的仙女抢走赛麦台依的尸体，运回仙女云聚的卡依普山的山洞里，用仙药使英雄死而复生。类似的情节在《玛纳斯》第六部《阿斯勒巴恰与别克巴恰》中也存在。曾娶仙女为妻的柯尔克孜英雄恰克玛克塔什在征战中被敌人的矛枪戳中，翻身落马，血流如注。就在他险些丧命之际，被仙女救出。仙女的神药使英雄死而复生。

英雄死而复生的母题经常出现在突厥语民族的神话与史诗中。有一则哈萨克族族源神话说，哈萨克族的始祖父是一位勇士，一次他于征途病卧黄沙，昏死过去，是一只白天鹅用圣水使他死而复生；天鹅女救英雄的情节也存在于阿尔泰的英雄传说中。阿尔泰英雄布恰依战死在战场，仙女阿克塔吉幻化成白天鹅飞上蓝天，落在英雄布恰依的尸体旁。她取出一块金丝手绢，边念咒语边从尸体上往返跨越几次，英雄布恰依便死而复生了；在古老的《英雄布哈什的传说》中，英雄布哈什被自己的父亲射杀而死。他的母亲用报春花拌上自己的乳汁敷在儿子的箭伤上，英雄布哈什死而复生了^①；在柯尔克孜族神话传说中，使英雄死而复生的亦是乳汁。一位青年英雄为民除害斩恶龙，救出充当龙食的公主，而他自己却因身溅毒龙血而昏死过去。公主用牛乳冲掉青年身上的毒血，青年英雄便死而复生了^②。在阿尔泰族史诗《央格尔》中，英雄央格尔被波斯王子的毒箭射中，伤势恶化，濒临死亡，是他的未婚妻和妹妹将他救活。央格尔激动地说：

① 《库尔阔特爷爷书》（哈萨克文版），新疆青年出版社，1988。

② 《义斩河龙救公主》，《新疆民族神话传说选》，第197~200页，新疆人民出版社，1989。

“你们点燃了我生命之火，是你们妙手回春，使我死里回生。”^①

死而复生的母题在蒙古族史诗中亦很为常见。在著名的蒙古史诗《江格尔》中，五岁的江格尔因抢劫阿拉潭策吉的马群，被阿拉潭策吉的毒箭射中，昏死过去。洪古尔请求母亲救活江格尔，于是娜丹夫人敷用神药，施神术，退出毒箭，少年英雄江格尔便死而复生。英雄洪古尔死而复生的过程却要曲折得多。江格尔外出巡视，西拉·莽古斯趁机洗劫宝木巴的人民。洪古尔率众抵抗，终因寡不敌众，败在敌人手下。洪古尔被俘，惨遭杀害，他的尸体被扔进七层的地下的红海之中。江格尔返乡后，杀死妖魔，来到地下海滨，捞出洪古尔的尸骨，将其依次排列。江格尔向上苍祈祷，并用嚼碎的神树叶子吹到尸骨上，白骨长出肌肉，再将神树叶末吹到肌肉上，变出一个酣睡的洪古尔。江格尔又把一片神树叶放入洪古尔口中，洪古尔的生命复苏了^②。在蒙古史诗《可汗之子那仁汗》中，英雄那仁汗被自己的妻子纳布格雷尔可敦杀害，是勇士用狐狸白和绵羊白之药使英雄那仁汗死而复生的^③。在卫拉特蒙古英雄传说《阿勒吞江莫日根》中，妖魔用毒蛇液将英雄阿勒吞江害死，他的姐妹幻化作小鸟飞来，用泉水冲去阿勒吞江身上的毒蛇液，英雄死而复生^④。

这一母题是一个相当古老的神话母题。在古巴比伦神话中，女神印娜娜征服地下世界时，被地下世界的女王、她的姐姐艾莉什琪迦尔害死。女神印娜娜的父亲、智神之神安启得知女儿被杀的消息，立即派两个使者带着生命之食、生命之水去地下世界营救印娜娜女神。他们向女神的尸体喷洒生命之食和生命之水，女

① 伊布拉音·穆提义：《英雄史诗《江格尔》中的马的形象》，《卫拉特研究》，第46～48页，1989年1期。

② 色道尔吉译：《江格尔》，第20页，475页，人民文学出版社，1983。

③ 〔德〕海希西：《蒙古史诗资料》，王昭仁汉译文本，尚未出版。

④ 中国社会科学院少数民族文学所丹布尔提供。

神的身体变软变暖，并慢慢地睁开眼睛，死而复生了^①。在另一则古老的巴比伦神话中，代表生命神祇的阿多尼斯死去，他的情人伊希塔女神也离开人世去黄泉找他。由于伊希塔女神的离去，人与动物都不再交配，世上一切生命都受到绝迹的威胁。于是主神派使者把生命之水洒在阿多尼斯与伊希塔二位神的身上，使他们死而复生，并获得永生^②。

死而复生的母题也出现在古埃及神话之中。埃及主神俄赛里斯被他的兄弟、恶神赛特所杀害，尸体被肢解，扔到各个地方。主神俄赛里斯的妻子伊希斯是位精通魔法、神力巨大的女神，她历尽艰辛，找回丈夫被肢解的尸体，并将它们一块块拼凑起来。她在太阳神的帮助下，念咒语，施魔法，终于使俄赛里斯神复活。

在古希腊神话中，也有神的死而复生的故事。狄俄尼索斯是希腊的丰产与植物神，亦是著名的酒与狂欢之神，他是宙斯神与人间美女塞墨勒所生的儿子。他曾被害而且被肢解，是他母亲把儿子的一块块碎尸拼凑起来，施神力使他又恢复了年轻的生命。

类似的母题在芬兰史诗《卡勒瓦拉》亦可见到。勒明盖宁由于射杀了多尼河上的天鹅，被猎人放出的毒蛇咬伤，又被多尼之子大卸八块，扔入河中。他的母亲从滴血的梳子上得知儿子遇难，她用铁耙将儿子的尸体一块块捞起，将它们排列好，她念咒语，尸体连结起来，再施神药，儿子勒明盖宁便复苏过来^③。

从上述的比较中可以看出，蒙古史诗《江格尔》中的英雄洪古尔死而复生的过程与古希腊狄俄尼索斯神的死而复生，与古埃及俄赛里斯神的死而复生、与芬兰史诗英雄勒明盖宁的死而复

① 李琛编译：《古巴比伦神话》，第60--61页，湖南少儿出版社，1990。

② [英]詹·乔·弗雷泽著：《金枝》（下），中国民间文艺出版社，1987。

③ 《卡勒瓦拉》（上），第248--260页，人民文学出版社，1985。

生，何其相似！

这表明，存在于各民族神话与史诗中的死而复生母题，虽然各具特色，但是在叙事模式上却基本相同，甚至一些细节也大同小异。这一母题的叙事模式可用以下公式表示：

神与英雄青壮年被杀害——出现搭救者（多为女性）——通过搭救者的努力（念咒语、用神药、乳汁、圣水等）——神与英雄死而复活

运用这一公式，可列出如下图表。

民 族	神与英雄	被 害	谋害者	搭救者	搭救手段及物品
巴 比 伦	印娜娜女神		死者姐姐	死者之父派的中性使者	洒生命之食、生命之水
巴 比 伦	阿多尼斯男神 伊希塔女神			神	洒生命之水
埃 及	俄赛里斯主神	杀害、肢解	死者兄弟	妻 子	请太阳神念咒语、施魔法
古希腊	狄俄尼索斯神	肢 解		母 亲	将尸体捞出、拼好，施魔法神力
柯尔克孜	玛纳斯英雄	毒 酒	死者叔叔、堂兄弟	仙女、妻子	母乳、神药、圣水
柯尔克孜	赛麦台依英雄	刀 砍	背叛死者的勇士	仙 女	神 药
柯尔克孜	恰克玛克塔什英雄	战 死	敌 人	仙 女	神 药
柯尔克孜	青年英雄	毒龙血	恶 龙	公 主	乳 汁
哈 萨 克	始祖勇士			白天鹅	圣 水
哈 萨 克	布哈什英雄	中 箭	死者之父	母 亲	母乳拌报春花
阿 尔 泰	布恰依英雄	战 死		天鹅仙女	念咒语、施魔法
阿 尔 泰	央格尔	毒 箭	波斯王子	未婚妻妹妹	手 镯
蒙 古	江格尔	毒 箭	老英雄	洪古尔之母	施神术、神药

续 表

民 族	神与英雄	被 害	谋害者	搭救者	搭救手段及物品
蒙 古	洪占尔	杀害、肢解	敌 人	江格尔	神树叶
蒙 古	那仁汗	毒 酒	妻 子	勇 上	神 药
蒙 古	阿尔吐莫日根	蛇毒血	妖 魔	姐 妹	泉 水
塔吉克	穆西包莱因·卡曼	战 死	妖 魔	母 亲	母 乳
芬 兰	勒明盖宁	毒蛇咬、肢解	猎人与多尼之子	母 亲	咒语神药

从以上的表格中，我们可以发现死而复生的母题具有两个鲜明特点：一是遇害的是男英雄，而搭救英雄、使英雄死而复生的绝大多数是女性。这些女性是英雄的母亲、妻子、姐妹，或是幻化作白天鹅的仙女。这一特点在阿尔泰语系民族、尤其是在突厥语民族的民间文学中表现得最为突出。这与这些民族曾长期信仰萨满教有关系。萨满教形成于母系氏族社会，最初的萨满均由女性担任。萨满被视为是人间与神界交往的使者，具有神力。在古老的萨满神话传说中，萨满往往具有起死回生的本领。在初民看来，女性是生命的创造者，她们既然能够孕育出生命，也必定能够给予死者以生命力，使死者再生；二是在英雄死而复生的过程中，生命水、母乳、乳汁以及神药起着至关重要的作用。表现出初民浓烈的乳汁崇拜观念与圣水崇拜观念。

死而复生的母题是个古老的神话母题。自然界太阳的升沉、四季的转换、植物的荣枯，这些自然现象使初民自然地联想到人的诞生、婚育、衰老以及死亡的不可抗拒的命运。在他们看来，凡人的生死干系不大，然而神与圣王精力旺盛与否、体魄强健与否，不仅影响着他统辖的地域、部落的兴衰存亡，而且影响着动植物的繁殖与生存。代表生命的神祇阿多尼斯死去，他的情人伊希塔女神也随之而去，结果是由于神的离去，人与动物都不再交

配，生命面临灭绝的险境。先民力图借助巫术形式——借助于乳汁、生命水等物质的神力，使神与英雄复生。初民认为这样就可以帮助神与英雄克服衰老与死亡，并通过死而复生的途径使神与英雄补充青春的活力，获得永生。

通过以上的分析论述，我们可以得出这样的结论：史诗《玛纳斯》中的英雄嗜血母题、英雄好色母题、英雄酣睡母题、英雄死而复生母题都是古老的神话母题，从中可以洞悉初民崇信顺势巫术与交感巫术的原始思维方式与思维逻辑。这些母题具有丰富的文化内涵，它们不是地区性母题，也不是某个民族独有的母题，这些母题广泛地存在于西亚、中亚以及北欧、西欧的神话与史诗中。这些古老的母题如此完整地保留在史诗《玛纳斯》中，说明以柯尔克孜民族民间文化为根基诞生的史诗《玛纳斯》，其文化源流的悠久与古老。

（原载《民族文学研究》，1993年第2期）

回族传播“花儿”的历史过程及其特点

屈文焜（1952— ），男，宁夏西吉人。宁夏画报社执行主编，编审。中国作家协会会员，宁夏民间文艺家协会副主席。代表作有《花儿美论》等。

一 回族与“花儿”的关系

十三世纪初叶，由于蒙古军队大规模西征，信仰伊斯兰教的中亚细亚各族人被迫东迁，他们便是中国回回民族的主要来源。这些人多为工匠、农人和商人。《元史译文正补》曰：“太祖以康里兵三万，一夜尽杀之，取工匠三万，分予各营”^①。他们被编为“探马赤军”或“西域亲军”，先后参与了灭西夏、金及南宋王朝的战争，足迹遍及大江南北，在元兵夺取政权、统一全中国的整个过程中，起到了相当重要的作用。之后，元代统治者为了缓解供需矛盾，对其实行了所谓以军养军政策。至元十年（1273

^① 洪钧：《元史译文正补》卷22。

年),元世祖下令:“探马赤军,随地入社。”^①从此,这些回回军士中的绝大部分人改业或转业,开始了在荒芜土地上“屯垦牧养”的历史。“从六盘山到黄河的宁夏地区和甘肃的河西、五条河等地,是一个主要的农垦地区。”^②这意味着回回先民已由动荡的军旅生活逐步过渡为“以农为本”的农耕生活,从而实现了背离故土之后的历史性转折。

到了明代,一方面原有回回人口得到繁衍,另一方面又有大批“西域回回”归附;“屯垦牧养”的领域继续拓展,商业经营初具规模,“大分散、小聚居”的特点已显示出来。据吴景敖《清代河湟诸役纪要》说:“迄明末清初,西起瓜、沙,东至环、庆,北抵银、夏,南及洮、岷,所谓甘回及东干回之踪迹,已无处无之。”又据《甘宁青史略》等记载:清代的甘肃河西各县及临夏、临洮、清水、徽县、陇西、甘谷、天水、平凉、靖远、景泰,宁夏的固原、泾源、海原、吴忠、银川,青海的西宁、乐都、互助、大通、民和等,皆为回族居住最多的地方^③。经过300年的演变融化,回回的“寄住”性质得到根本改变,他们在大西北有了相对确定的生存空间,并且创造了自己的经济模式和经济形态。这是构成一个民族的物质基础。回回为了在新的历史环境中继续生存发展,他们放弃了原有的民族语言,而将汉语接受为自己的共同语;同时,作为一个民族,其凝聚力和向心力很强,民族感情非常浓厚。因此,明代中叶以后,史书中出现了“附籍回回”、“归化回回”的记载,这其实就是对回回族体的称谓,也就是说,回回作为民族共同体基本形成。

那么,包括回族在内的多民族中流传的花儿形成于何时?它的主

① 《元史·世祖本纪》。

② 《回族简史》,第6页,宁夏人民出版社,1978。

③ 慕少堂编:《甘宁青史略》卷3;竹篱:《回教在甘肃》,载《新甘肃》1947年第1期。

要传播者是谁?主要流域又在哪里呢?先让我们从两首诗谈起。

其一，清代诗人吴镇在他的诗作《我忆临洮好》(之九)写道：

我忆临洮好，
灵纵足胜游。
石船藏水面，
玉井泻峰头。

多雨山皆润，
长丰岁不愁。
花儿饶比兴，
番女亦风流。

吴镇是甘肃临洮人，字信辰，号松崖，别号松花道人，生于康熙六十年（1721年），卒于嘉庆二年（1797年）。吴镇的诗曾得到过袁枚的赞赏，可见影响不小。他的《我忆临洮好》共10首，是其宦游湖南湘江时所作。“花儿饶比兴”当是指洮岷花儿无疑，它概括了花儿艺术表现的突出特点，也寄托了诗人对故土的思念之情。

其二，明代诗人高洪在他的诗作《古鄯行吟》(之二)写道：

青柳垂丝夹野塘，
农夫村女锄田忙。
轻鞭一挥芳径去，
漫闻花儿断续长。^①

^① 见钞本《秦塞草》，不分卷。转引自赵宗福《花儿通论》，第64页，青海人民出版社，1989。

高洪为山西人，明神宗万历年（1573～1619）间曾任职于河州（具体任职时间不详）。占鄯（今青海民和）属当时河州管辖范围之内。高洪的《古鄯行吟》共两首，其中“漫闻花儿断续长”一句，是对河湟花儿所作的形象描述。

从以上两首诗中可知，花儿自明末清初以来在河湟回族聚居区就已十分流行了。据此推想，它的产生时间肯定还要早，最起码在明代中期或前期；而它的形成过程则更早一些。到底早到什么时候，史书无明确记载。

本世纪30年代，我国著名的地理、地质学家袁复礼先生赴西北进行地质勘探时，曾听到许多人唱这种“极高亢的歌调”。北京大学的《歌谣周刊》第82号（民国十四年三月十五日出版）上刊登有袁先生顺路搜集的30首花儿（词），并著专文这样介绍：

“话儿”（花儿）的散布很普遍，在东部平凉、固原，西北部凉州、甘州，都听说过，由兰州至狄道，沿路所闻的尤多。此外，尚有西宁同河州商人，秦州、秦安的脚夫都会唱。

这是花儿研究的开端，是一篇在花儿学史上具有重要价值和意义的调查报告。它对花儿的流行范围、重点地区作了具体说明，同时也指出了有关传唱者的籍贯和身份——虽然未一一注出民族，但根据以上情况分析，他们属于回回的可能性极大。

我曾在实地考察并总结前人研究成果的基础上，对花儿的主要流行区域（简称“流域”）作过一个大体描述：北起前河套及腾格里沙漠边缘，南至渭河上游及洮河中上游；东起毛乌素沙漠边缘，西接日月山与河西走廊。横跨甘、宁、青三省区的四五十个县市，面积约30万平方公里。这个广阔流域沿古丝绸之路自

东向西呈多点集散的条带状辐射趋势^①。可以说，哪里有回族哪里就流传花儿，哪里唱花儿哪里就必然有回族。

二 回族传播“花儿”的途径

“任何历史记载都应当从这些自然基础以及它们在历史进程中由于人们的活动而发生的变更出发。”^② 花儿流域的历史，实际上是一部人口迁移史^③，是一部跨文化传通史。我们知道流传花儿的有8个民族，从广义上说，他们对花儿的形成乃至繁荣发展都做出过不同程度的贡献。但是，没有哪个民族有过像回族那样曲折动荡的迁移过程，也没有哪个民族有过像回族那样的历经磨难传播花儿的过程。

回族传播花儿的主要途径是如下。

（一）屯 垦

元明之际，花儿流域及其辐射带的屯垦进入了高潮。《元史·世祖本纪》载：元二十五年^④（1288年），命回回人“忽撒马丁为管领甘肃陕西等处屯田等户达鲁花赤，督斡端（今和田）、可失合儿（今喀什噶尔）工匠千五十户屯田”。元二十七年^⑤（1290年），“给滕竭儿（今阜康）回回屯田三千户牛种”。又据《明实录》记载，仅明洪武中至嘉靖初的百余年间，被安于平凉、固原以西进

① 见拙文《“花儿”的空间系统》，载《宁夏大学学报》第17卷，1995年第1期。

② 《马克思恩格斯选集》第一卷，第24页，人民出版社，1972。

③ 一般认为：人口出于某种原因或动机离开故居，不论时间长短或距离远近，也不论返回或终生不再返回而定居于某地，均属于迁移行为。

④ 元二十五年应为元至元二十五年。——本书编者注

⑤ 元二十七年应为元至元二十七年。——本书编者注

行屯垦的西域回回就达五六万人之多。清代雍正六年（1733^①年）西安屯田，在上蒲、下蒲一带分立五堡，安置回民 2337 户、9264 人^②。历代统治者，一方面以戍边为中心，采取强制性措施大力兴办军屯、民屯；另一方面又以所谓减免“银税”等手段招募民屯、商屯。然而，这些屯垦之地普遍气候恶劣，干旱缺水，沙碱瘠薄，自然灾害频繁，收成根本无法保障，加之政治腐败，贪官污吏巧取豪夺，致使相当多的屯军、屯民不得不另谋生路。据统计，明隆庆年间，一个卫所中只有 1/10 的人能交足税粮，5/10 的人因不堪重负而逃逸^③。左宗棠在其《奏稿》（四十五卷）中也说：“民不能堪，弃耕避匿，则系累其家属，追呼追索，至不可堪。故立开屯之名，而地亩转荒。”^④ 所以，屯垦的过程，是新陈代谢式的人口迁移过程，随着一批老的屯垦者逃之夭夭，便又有一批新的屯垦者来补充，如此循环往复，缕缕不息，构成了回族生存空间移动和花儿信息传播的一个十分重要的条件。有一首花儿唱道：

家住在南京的柳树巷，
充发到河州的地方；
四家嘴长下的林棵们旺，
修下的水磨是一双。^⑤

这虽然是近年才搜集到的，但从所反映的内容来看，很可能就是明清屯垦时的产物。

① 1733 年应为 1728 年。——本丛书编者注

② 田方、陈一筠主编：《中国移民史略》，第 115 页，知识出版社，1986。

③ 田方、陈一筠主编：《中国移民史略》，第 23 页，知识出版社，1986。

④ 转引自秦翰才《左文襄公在西北》，第 159~160 页，岳麓书社，1984。

⑤ 转引自王沛《河州花儿研究》，第 95 页，兰州大学出版社，1992。据王介绍，此花儿搜集于临夏市南龙乡。

(二) 流 亡

毋庸讳言，回族是在漫长的流亡过程中发展起来的一个民族，它几乎从未停止过抗争，也从未停止过奔波。

清同治年间，西北地区爆发的回民起义被镇压后，清政府采取“涣其群，孤其势”的政策，特派左宗棠为钦差大臣，以“善后”“安抚”为由，对各地回族实行了强制性的迁徙——这是回族历史上最大规模的一次流亡运动。他们先将起义失败后“流亡在甘肃的宁灵和河湟等地”的五六万陕回做了“安顿”；“固原的陕回数千人，安顿在平凉大岔沟一带；金积堡的陕回一万余人，安顿在平凉的化平川一带；河州的陕回一万余人，安顿在平凉、会宁、静宁和安定等处；西宁的陕回二万余人，安顿在平凉、秦安和清水等处”。然后，又“对金积堡和河州等地客籍甘回，也为同一理由”，“另外择地安顿”；将会宁、秦安、张家川、平凉的甘回安置于泾源，将肃州回民二千余人，“全部先移到兰州，后来安顿在金县（今榆中）”^①。至此，长期以来作为穆斯林聚居之地的河西一带，变得极其萧条冷落，数以万计的回民已流亡殆尽。

清人所著《秦边纪略》说：“回（族）之叛亡而附西夷及汉人亡命者，咸萃渊薮（指青海）焉。”^②青海的海东与甘肃的临夏及宁夏的西海固相比，更为偏远，因而是历史上回族主要的流亡地之一。仅以湟水、大通河流域的门源、大通为例：有从甘肃张掖、武威、临夏、酒泉、永昌、永登、兰州等地迁来的，有从陕西郃阳、富平、西安等地迁来的，还有从河南、江苏南京、宁夏中卫及本省西宁等地迁来的^③……，可以说是各路流亡者的大会聚。

① 秦翰才：《左文襄公在西北》，第97～98页，岳麓书社，1984。

② 转引自田方、陈一筠主编：《中国移民史略》，第43页，知识出版社，1986。

③ 详见中国科学院民族研究所，青海少数民族社会历史调查组编：《青海回族调查资料汇集》（回族资料之二），1964年内部印行。

除此之外，还应该特别注意的有两个地方：一是新疆昌吉地区，一是吉尔吉斯斯坦的东干族聚居区。昌吉尽管在元明时期就有回回定居，但主要是清代中期以后，特别是陕甘宁青回民起义至本世纪20年代末海原大地震发生这段时间流亡于此地的。而吉尔吉斯斯坦的东干族（主要聚居区为坎特区、伏龙芝、套克马克等），则属于国际移民，他们的源头也是回民反清斗争失败后，于光绪三至四年（1877~1878年）间，由白彦虎率领先后分批迁移于此地的中国西北回回（东干族自称“老回回”或“中原人”）。当时约有11000人，经过100多年的繁衍，现已发展为70000余人。

昌吉与吉尔吉斯是回族最遥远最集中的两个流亡之地和花儿“飞地”，它们在花儿传播史上具有极其重要的意义。请听：

白蜡的杆子紫红的旗，
风刮时它个家倒哩；
大清的江山是血染的，
到时候它个家了哩。

圆不过月亮方不过斗，
十三省好不过兰州；
跟上个阿哥西口外走，
新疆的生活哈过走。

俄罗斯地方上来种田，
心里哈忘不掉中原；
想起了娘老子心里酸，
眼泪水流的者不干。

这些流传于异国他乡的花儿，便是那个悲壮的历史过程的真实纪录。

(三) 行 商

回族是一个以善于经商著名的民族。“从七世纪中叶，就开始有阿拉伯商人和波斯商人到中国来，历五代以至宋末，五六百年间有不断的发展。”“在最盛时期，他们居留中国的人数可能达好几万人以至十几万人。”^① 他们是构成回族的重要来源之一，他们善于经商的传统也为回族所发扬光大。回族商业，从根本上说是建立在中国小农经济基础之上的贩运性商业，这种商业活动带有极大的流动性，也带有明显的区域性和季节性特点。

明代，固原是西北最大的军马基地，境内设有众多与地方政权并存的马政机构；也是远近闻名的商贸集散中心，有“经商和民匠杂户 1167 户，5388 口”^②。临夏、临潭、天水、西宁、张掖等地亦先后设有茶马司，负责茶马交易。洪武年间规定：“回回来互市者止于甘肃城外三十里，不许入城”^③。永乐年间还规定：回回商人携马千匹以上可到黄河以西“兰州、宁夏等处交易”^④，这从一个侧面反映了回族贸商活动的兴盛。

《河州采访事迹》一书说：清代河州一带“商则汉民贸易不出乡关，回民负贩远及新疆、川、陕”^⑤。《西宁府新志》也说：西宁回民“皆拥资为商贾”，其行商活动“远及西域”^⑥。清末的

① 《回族简史》，第 9、10 页，宁夏人民出版社，1978。

② 王恽：《先秦至明代固原地区经济发展》，《宁夏史志研究》1986 年第 4 期。

③ 《明实录·太祖实录》卷 216，洪武二十五年二月癸亥。

④ 《明实录·太祖实录》卷 55，永乐六年二月壬戌。

⑤ 转引自柯杨《新疆回族传统“花儿”颂议》，1985 年“甘肃‘花儿’学术研讨会”论文。

⑥ 转引自张跃东、束锡红《移民与宁夏区域文化》，第 196 页，宁夏人民出版社，1994。

洮州（今临潭）更是“无人不商，亦无人不农”，不少回回经常穿行于甘、青、川边境藏区，从事牛马、皮毛、布匹、粮食、青盐、百货及枪支、大烟等买卖活动。民国初年，仅西道堂就有驮牛 1000 多头，乘马 100 多匹，资金总额达 200 多万银元，行商遍及各大城市^①。清末至民国年间，也是新疆昌吉的驼运业空前发展的时期。据奇台县古城的包山老先生回忆：从事驼运业的回回大部分来自山西及宁夏、甘肃。古城共有业主 20 余家，骆驼五六千峰，常年往返于甘、陕、晋、津等地，贩运布匹、皮毛、干货、药材、烟酒等；有时，驼队还从蒙古转道于俄罗斯用皮毛换回些外国的石油、缝纫机、铁锅之类的货物^②。

不仅陆上运输显示出规模化经营的态势，而且水上运输也十分活跃。据我国著名新闻工作者范长江 1936 年沿黄河赴宁夏途中所见：“皮筏由 120 个牛皮袋组成，筏上共水手六人，分掌前后各三桨，水手名‘把式’，中有一首领，名为‘拿事’”。“操纵皮筏的苦力，十九为甘肃河州之回民，亦有西宁方面者”。一筏可载运羊毛、水烟等货物多达数万斤^③。

回族在花儿流域及其辐射带进行商贸活动的大致趋向是：西进藏区、北上蒙区，东去京津，南下川陕。而通过行商活动传播的花儿最为繁多，恕不一一举例^④。

当然，回族迁移行为并不限于以上三种形式，它的发生有其复杂的历史原因。马克思主义告诉我们：“应该从经济关系及其发展中来解释历史，而不是相反。”^⑤ 回族人口迁移作为一种

① 参见《西北伊斯兰教研究》，第 20 页，甘肃民族出版社，1985。

② 参见《昌吉回族与伊斯兰教》，第 204～206 页，中国人民政治协商会议昌吉回族自治区委员会文史资料研究委员会，1988 年编印。

③ 范长江：《中国的西北角》，天津大公报馆，1936。

④ 参见拙文《“花儿”的空间系统》，《宁夏大学学报》1995 年第 1 期。

⑤ 《马克思恩格斯选集》，第 192 页，人民出版社，1972。

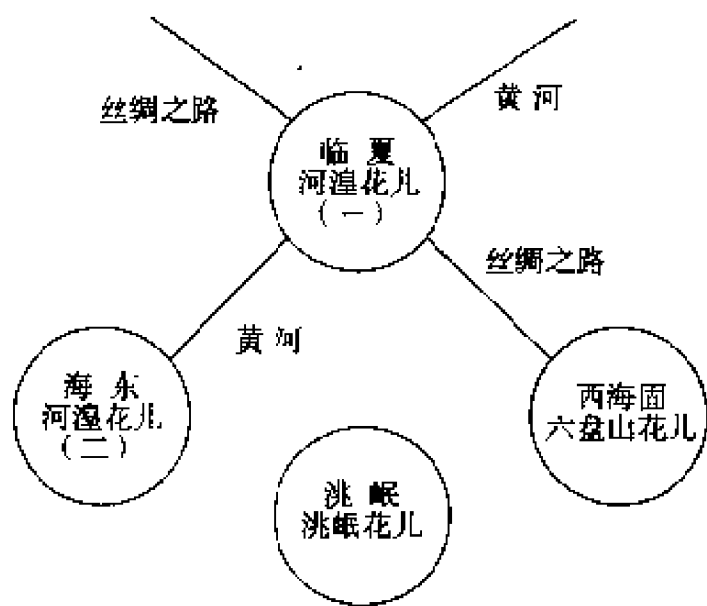
带有普遍性的社会现象，最根本的原因是由生产力和生产关系的发展变化及相应的社会政治、文化的变化而引起的。尽管这种迁移是在被迫与强制中进行的，难免带有浓厚的悲剧色彩，但从文化人类学的角度看，它又是造成民族进步与文化开放的驱动力，扩大了生存空间，打破了地域疆界和封闭隔绝状态，促进了族际间的相互融合，也为花儿的传播和交流提供了多种途径。

三 回族传播花儿的特点和意义

历史上回族的大迁移，或屯垦或流亡或行商，将他们相依为命的花儿随身带到各地，使之在新的环境中“落地生根”，这是传播过程的外部特点；而传播者必然要对所传播的花儿施加影响，使之发生异化，或改变形式或改变内容或改变风格，这是传播过程的内部特点。这种特点主要表现在以下几个方面。

（一）开放性

地理环境在一定意义上决定着文化的传播形式和特点。花儿流域及其辐射带山脉高耸、大河奔流，花儿的传播通道必然要以此为依托：从总体看，以东南—西北向的丝绸之路为经，以西南—东北向的黄河干流为纬，形成了纵横交错、水陆结合的“X”形构架，向四面八方扩散延伸。就其传播的内容而言，是一个多源多流的花儿信息系统，它包括以临夏、海东为集散中心的河湟花儿信息系统，以洮岷为集散中心的花儿信息系统和以西海固为集散中心的六盘山花儿信息系统（见图）；就其传播的形式而言，是一种多层次多渠道的花儿信息交流，它包括各个子系统内部的信息交流，子系统与子系统之间的信息交流和整个花儿系统与外界的信息交流。



多源多流的花儿信息系统

花儿传播过程表明，实现多层次多渠道信息交流的要素有二：一是回族，一是通道。没有这两个条件，花儿信息就只能被限制在相对狭小的范围内循环，而不可能实现远距离的流通。正是由于临夏自明清以来特别是同治年之后，一直是回族主要的聚居区之一，又地处水陆通道的“X”形交叉点上，因而河湟花儿便得到了广泛传播，在整个花儿流域及其辐射带产生了深远影响；也正是由于回族沿丝绸之路迁移至新疆昌吉和吉尔吉斯等地，才在异国他乡形成了两个花儿“飞地”。这些都显示了回族传播花儿过程的开放性特点。

（二）流变性

我们所说的花儿，是动态的、过程的、流变的花儿，而不是静态的、凝固的、终极的花儿。传播过程，也就是创造过程。回族既然通过多种途径把花儿传播到了各地，就必然要使之发生变异。这种变异，首先表现在跨民族传通的双向交流上。

请看清代乾隆年间修编的青海《循化志》所载的一首花儿：

大力架牙整里过来了，
撒拉的艳姑吓见了；
撒拉的艳姑是好艳姑，
艳姑的脚大者坏了；
脚大手大你要弹嫌，
走两步大路是干散。^①

这是见诸文字记载最早的一首花儿，观察细腻，语言朴拙，在品评、规劝中流露出对撒拉族姑娘的赞美之情。那么，这首花儿的创作者究竟是什么人呢？试想，如果是撒拉族小伙子，他会面对一位本民族姑娘唱出“撒拉的艳姑吓见了”的句子吗？显然不合情理。从历史上看，清代循化为撒拉、回、藏杂居区。民间有这样的说法：“撒拉八工，外五工，藏族六沟，中原四庄。”^② 中原四庄即指回族居住的医匠庄、托坝、钱尕拉、沙坎塘。回族与撒拉族的宗教信仰和风俗习惯很相近，回族又是补充撒拉族人口的主要来源之一。《循化志》（卷五）就记载了一部分从临夏迁来的回民经几代繁衍，转变为撒拉族的事例。还说：“又有从内地回地迁居工内省，亦为所属。”^③ 所以，我认为这是一首由回族与撒拉族唱和而成的复合型花儿：前四句为回族小伙所唱，后两句为撒拉族姑娘之和。它是早期花儿传播中由族内信息交流扩展为族际信息交流的一个例证。

其次，表现在跨文化传播的双语现象上。

众所周知，回族先民历史上曾经使用过波斯、阿拉伯等多种语言，他们在中国这块土地上形成民族的过程中，逐渐放弃了原

① 转引自《撒拉族简史》，青海人民出版社，1982。

② “工”，为撒拉族聚居区历史上形成的一种行政区划单位。

③ 转引自马学义、马成俊编著：《撒拉族风俗志》，第6页，中央民族学院出版社，1989。

有语言而普遍转用了汉语。这种“转用”，不可避免地要将原有语言的一些成分带进汉语里，使其发生变异；在传播花儿的过程，也必然要或多或少或轻或重地留下一些“双语”痕迹。例如：

出了大门松树上，
 鷓子盘窝着哩；
 回过身子寺门上看，
 主麻念经着哩。
 马尾巴挽了个葫芦口，
 葫芦里要装个啥哩？
 人人都说我俩有，
 众人们看，
 杜斯曼他做个啥哩？

第一首的“主麻”，是阿拉伯语词 Jum‘a 的音译，意为星期五——伊斯兰教规定星期五为礼拜日，亦称主麻日。第二首的“杜斯曼”，是波斯语词 dushman 的音译，意为敌人。这些具有伊斯兰教文化色彩的词语不仅反证了回族来源的多元化，也表现了回族花儿流变特色的一个方面。

（三）悲剧性

我认为：花儿不是“唱”出来的，而是“哭”出来的。大量的花儿作品所反映的生活、表现的主题、演唱的风格、抒发的情绪、律动的节奏，无不带有比一般的民歌更加浓厚的悲剧色彩^①。花儿“乃是人民灵魂的忠实、率真的自发的表现形式，是

^① 参见拙著《花儿美论》，第 68 页，甘肃人民出版社，1989。

人民的知己朋友”^①。它在瘠薄的西部土地上缘起的动因以及传播流变的苦难历程，本身就是一个悲剧。要说回族为什么传播花儿，我看就是为了“吐露自己的苦痛，他倾听自己的苦痛，并且把自己的苦痛对象化，以此来消散自己的苦痛”，“减轻压在自己心头上的重负”^②。毫无疑问，在充满艰辛与险恶的生存环境中，在反抗阶级压迫和民族歧视的长期斗争中，在生离死别不堪忍受的精神压抑中，是决然没有欢乐可唱的——“历史的必然要求和这个要求的实际上不可能实现”这种矛盾构成了花儿“悲剧性的冲突”^③的主旋律。

综上所述，我的结论有三点：（1）回族在传播花儿的过程中起了其他民族所不能替代的重要作用。（2）历史上回族及其先民在大西北的主要活动区域，就是花儿的主要流域；回族的聚居中心和商贸中心，也就是花儿的集散中心。（3）花儿是相应于具体的社会历史生活中的那些过程而产生的，“是直接于人们的物质活动、与人们的物质交往”“交织在一起的”^④。回族精神不仅贯穿于花儿的传播过程，也渗透在花儿的文学与音乐之中。

（原载《民族文学研究》，1996年第2期）

① 《拉法格文论集》，第8页，人民文学出版社，1979。

② 《费尔巴哈哲学著作选集》下卷，第154页，转引自吕俊华《艺术创作与变态心理》，第9页，生活·读书·新知三联书店，1987。

③ 《马克思恩格斯全集》第29卷，第596页，人民出版社，1961。

④ 《马克思恩格斯全集》第3卷，第29页，人民出版社，1961。

◎ 仁钦道尔吉

关于《江格尔》的形成与发展

仁钦道尔吉（1936— ），男，内蒙古巴林右旗人，蒙古族。中国社会科学院少数民族文学研究所研究员、学术委员会主任，博士生导师。国际蒙古学协会秘书长、中国蒙古文学学会副理事长、中国《江格尔》研究会副会长。主要从事蒙古民间文学及北方民族史诗研究，代表作有《蒙古民间文学论文集》、《〈江格尔〉论》，搜集、编选《英雄希林嘎拉珠》等11部。

《江格尔》的形成过程类似于荷马史诗和印度两大史诗，最初是零散的口头传说和诗篇，经过数百年来民间演唱艺人的加工整理和润色，才形成为长篇史诗。学术界认为，在《伊利昂纪》和《奥德修纪》形成前的几百年间里，有关特洛伊战争的零散传说和史诗篇章靠着古希腊乐师的背诵流传下来，约于公元前9~8世纪盲诗人荷马根据那些零散的篇章整理成两部史诗。荷马是口头整理的，约公元前6世纪开始出现了一些繁简不同的抄本，史诗的内容和形式基本上固定下来。同样，印度史诗《罗摩衍那》和《摩诃婆罗多》起初也是口头流传，最早的部分产生于公元前4~3世纪，最后成书却在公元以后。蒙古族英雄史诗《江

格尔》到底是怎样形成的？没有人做过系统考证。但有的学者提出了一些看法。如俄罗斯的卡尔梅克学者阿·科契克夫认为：“起初有过一个人的传说，也有过一个人的故事”，“可能是很早以前有过关于孤儿江格尔一个人的故事”。他的依据是朔尔、雅库特等西伯利亚突厥民族都有一个孤儿的史诗，卡尔梅克人有关于绰罗斯部起源的传说。这种一个人的传说同基督教关于亚当的传说一样，都是以古老的初人概念为基础的^①。蒙古国学者娜仁托娅也认为，可能有过反映江格尔与蟒古思（恶魔）斗争的传说，这一传说后来逐渐发展成为史诗。笔者曾考证过《江格尔》与蒙古族卫拉特人的传说和古老史诗的传承问题^②。在此做进一步的补充和探讨。

一

历代口头诗人们运用各种各样的古老的蒙古及世界性的神话传说材料，使《江格尔》逐步丰富和发展成为充满浪漫主义色彩的长篇英雄史诗。诸如孤儿灭蟒古思的传说、孤儿成汗王的传说、神箭手传说、巨人传说、飞毛腿传说、举山大力士传说、三仙女传说、天鹅姑娘传说、化作美女的妖精传说、黄铜嘴黄羊腿妖婆传说、下界寻人传说、地下库克达尔罕（青铁匠）的传说、驯养野生动物的文化英雄传说等等，在《江格尔》的不同诗篇中都有出现。史诗的主人公江格尔和雄狮勇士萨布尔都是孤儿。江格尔刚刚两岁，蟒古思袭击他的国土，其父乌宗·阿拉达尔汗夫妇被杀害，江格尔成为孤儿。从三岁起，江格尔跨上阿兰扎尔骏

① 阿·科契克夫：《卡尔梅克英雄史诗〈江格尔〉》，卡尔梅克图书出版社，厄利斯塔，1974。

② 仁钦道尔吉：《〈江格尔〉论》，内蒙古大学出版社，呼和浩特，1994。

马，先后征服了多种蟒古思和舒姆那斯（妖精）。孤儿江格尔刚刚七岁，英名传遍四方，被推举为宝木巴国的可汗。塑造这一形象时，民间艺人们运用了传统的孤儿灭魔传说和孤儿成汗王的传说，把二者有机地结合在同一人物身上。在蒙古族民间，尤其是在卫拉特人中有多多种神奇的孤儿传说。如卫拉特故事《孤儿灭蟒古思》^①和史诗《孤独的努台》^②描绘了孤儿报仇雪恨，消灭杀害其父母的蟒古思的故事。在后者中说，曾有过一位巴彦，他有毛色不同的一批批马群，自己骑的是一头飞驰的白犏牛，他有一男一女，女儿叫努台。15头蟒古思袭击、杀害了巴彦和他的白犏牛，烧毁了他的家，抢走了他的妻子和家畜。巴彦被杀害之前，让兄妹二人同骑一匹高大铁青马逃走，他们二人受尽世间痛苦，经两代人的英勇斗争最终消灭了蟒古思。这个故事同卡尔梅克版本中所说的当敌人袭击时，童年江格尔和洪古尔二人逃到深山密林中，后来向敌人报仇的情节有某种相似之处。此外，卫拉特英雄史诗《杭格勒库克巴托尔》、《北方孤独的伊尔盖》、《那仁汗传》以及准噶尔或绰罗斯的贵族起源传说中都有孤儿成汗王的传说。《北方孤独的伊尔盖》^③里，那仁汗骑着黑红马，在山林中狩猎，他发现了一个婴儿。这个婴儿躺在柳树影子下，旁边猫头鹰在叫，他身上披着桦树皮，吃着桦树枝上滴下的乳汁。给婴儿起名为北方孤独的伊尔盖，人们以为这是汗霍尔穆斯达天神或山神赋予的婴儿。新疆一诗篇中说，勇士蒙根·西克锡力克在深山密林中发现了乌宗·阿拉达尔汗的孤儿，他是山神抚养的，人们将他带到家里收养，给他起名为江格尔。二者之间有相似之处。和这个传说有密切联系的是关于绰罗斯贵族传说。卫拉特文

① 见《卫拉特蒙古民间故事》，内蒙古人民出版社，呼和浩特，1986。

② 见《阿尔泰台吉和他的栗色骏马》，内蒙古文化出版社，海拉尔，1986。

③ 哲·曹劳编：《蒙古人民的英雄史诗》，国家出版社，乌兰巴托，1982。

献记载：“一位猎人在无人烟的森林中狩猎，捡到一个躺在树下的婴儿，把他抚养长大。那位男孩所在的树像个绰罗格（管嘴状），因此给他起名为绰罗斯。树汁滴在婴儿的嘴里成为养料。在他附近除了猫头鹰外，未见其他动物。由此称他为以柳树为母，以猫头鹰为父的男孩。因为有这种身世，以为他是上天之外甥儿，那些捡到他的人们在他长大后把他奉为诺颜（首领或官人），他的子孙成为贵族，抚养他的民众作了他的阿拉巴图（属民），他们成为准噶尔部”^①。这些现象说明，相似情节的孤儿传说，以不同人物名字在卫拉特各部人中广为流传。卫拉特人的孤儿传说与孤儿出身的江格尔可汗形象之间存在着源流关系。孤儿成汗王传说，在蒙古、突厥和藏族等整个中央亚细亚人中普遍存在着，《史记》、《汉书》等一系列汉文史书和蒙古文献都记载了不同时代的变体。正如阿·科契克夫所说，这种孤儿传说与初人概念有渊源关系。

《江格尔》里出现不少巨人、大力士、飞毛腿和神箭手母题。洪古尔的父亲蒙根·西克锡力克具有大力士和飞毛腿双重性格，史诗中描绘道：“西克锡力克，洪古尔的父亲，万夫不当的大力士，他怀抱着一坛美酒，放在右膝上畅饮。这一坛酒，五百个勇士也抬不动。”史诗里又说，有一次洪古尔与情敌马拉查干摔跤比赛，怕老人跑来较量。便把蒙根·西克锡力克拴在大铁车上，五千名壮汉按住，不让老人上场。可是，当洪古尔处境危急时，老人暴跳如雷，拉坏了大铁车，将五千名壮汉甩得远远的，跑进摔跤场，扭断了名将马拉查干的手脚。同时，在蒙根·西克锡力克身上具有飞毛腿的特点。史诗描绘道：“四面八方扬起尘土，江格尔的三十三名勇士，纷纷飞马来，蒙根·西克锡力克老人，肩上扛着他们的东西，跑在三十二名勇士中间。”另一处说：蒙

^① 《卫拉特历史文献》，第186页，内蒙古文化出版社，海拉尔，1985。

根·西克锡力克老人，听到江格尔的长枪折断的消息，拄着檀香木的手杖，背着盛满美酒的巨坛，两步迈过一个大盆地，一步迈过一个小盆地，来到战场上见到了洪古尔。阿·科契克夫指出，这个人物类似于卫拉特传说中的雅布干莫尔根（意为步行神箭手）。他的原型是原始步行猎人（雅布干安格钦）。雅布干莫尔根集巨人、飞毛腿、神箭手于一身，他坐上十八架马车，马车陷到地里，十八匹马一点也拉不动。他徒步行走，别人一天的路程，他迈一步就到，别人两天的路程，他迈两步就到。一只大凤凰遮住太阳，百姓见不到阳光，他去一箭射中凤凰，怕它掉下来压倒百姓，只射掉了一根毛，那根毛也压塌了城墙。《江格尔》里有种种关于神箭手的描写，描绘勇士哈布图温格道：“他的神弓利箭世间稀有，弓垫上雕刻着公绵羊和野羊，弓附上雕刻着搏斗中的虎熊，弓背用九十只公羊角捆成，箭杆有棱，雕着花纹，箭尾的搭口是黄金。他的箭术高超出众，高耸入云的檀香树上拴一条黄线，他能把丝线射断”。《萨里亨·塔布嘎的婚事之部》里，萨里亨·塔布嘎隐身变成秃头儿去参加争夺美女的射箭比赛：“小秃子手挽金弓，从黎明拽到正午才发射，箭尖喷射熊熊火光，箭尾喷出黑烟杂杂，它将金针针眼射豁，落到图们河的源头，燃起一片野火。”^① 这些现象说明，《江格尔》里的巨人、大力士、飞毛腿、神箭手、天鹅姑娘和妖精等母题来自蒙古族、汉族及世界各民族中普遍流传的神话、传说和民间故事。

郎樱女士探讨过《玛纳斯》与荷马史诗里的神奇铁匠母题^②。在《江格尔》中也有类似铁匠，他的名字叫呼和达尔罕（青铁匠）：“呼和的鼓风炉大得出奇，健壮的年轻人拉它都会吃

① 霍尔查译：《江格尔》，新疆人民出版社，乌鲁木齐，1988。此外，其他译文都引自色道尔吉译《江格尔》，人民文学出版社，北京，1983。

② 郎樱：《〈玛纳斯〉与希腊史诗之比较》，《民族文学研究》，1995年第1期。

力。沉重的劳动使人们筋疲力尽，每天都有上百人哭泣着逃离。有谁未经许可走进他的工房，铁匠就会惩罚，毫不宽容。”因江格尔的长枪折断，他长途跋涉去寻找呼和达尔罕修理，自己化身为十岁男孩跑进工房，铁匠举起手中的铁锤将打碎他的脑袋时，江格尔让他谅解，铁匠罚他拉那个二十五人拉着的鼓风箱。二十五个人都躲在一旁，十岁男孩拉起巨大的风箱，在那大黑石工房，碗大的火花四溅，旁边的铁匠们怕得逃出工房。呼和达尔罕认出江格尔，说：“你的父亲乌琼·阿拉达尔可汗，在你三岁的时候，要为你打一支长枪。我曾给你接了十二段钢，焊接处有很小的细纹。经过四十五年的征战，长枪会从细纹处折断。”说罢，他让江格尔拿枪来，江格尔亲自拉风箱，一百名铁匠精心修好了长枪。江格尔重新上战场，打败了强有力的敌人。

二

蒙古族及蒙古语族人民有几百部英雄史诗，这是一千多年来先后产生的长短不同的作品。这些史诗分为单篇型史诗、串连复合型史诗和并列复合型史诗三大类型，长篇英雄史诗《江格尔》属于最后一种类型。这三大类型的史诗标志着蒙古英雄史诗的三大发展阶段。在第三发展阶段上形成的史诗《江格尔》，继承和运用了在它之前产生的单篇型史诗和串连复合型史诗的题材、情节、结构、母题、人物形象和艺术表现手法等方面的成就，尤其是《江格尔》的各个诗篇（章节）是在这两类早期史诗的框架上形成的。

《江格尔》有独特的情节结构，不像荷马史诗《伊利昂纪》和印度史诗《摩可婆罗多》那样有一个统一的中心情节贯穿始终。《伊利昂纪》描绘了历时十年的战争中最后 51 天的肉搏战，其情节以阿凯亚人与特洛伊人之间争夺伊利昂城的斗争为主线贯

穿始终。虽然进行多次战斗，但作战的敌对双方不变。《摩诃婆罗多》包罗万象，但主要故事是在印度婆罗多王族内部般度族与俱卢族之间的争夺王位的战争，这种战争成为史诗的中心情节。这也是在固定不变的两大军事集团间的战争。《江格尔》却不同，它反映的不是固定的两大军事力量之间的一场大战，而是以江格尔可汗为首的宝木巴汗国先后同周围大大小小汗国之间进行的许多次的战争。在这些战争中，宝木巴汗国是固定不变的一方，可是每一次战争的对象都不一样。因此，它没有统一的故事情节，而是由许许多多的相对独立的小故事所组成。每个小故事都像一部情节独立的叙事长诗，长诗与长诗之间在情节上似乎没有什么联系。《江格尔》是情节上独立的一百多部长诗及其异文的并列复合体，故称它为“并列复合型”英雄史诗。虽然没有贯穿整个史诗的中心情节，但《江格尔》的各个长诗都有一批共同的宝木巴汗国英雄人物，这些人物形象有机地联系在一起，共同构成一部宏大的英雄史诗。

《江格尔》的每一个长诗都像一部单篇型史诗或串连复合型史诗，都有统一模式。笔者曾指出，虽然蒙古英雄史诗有几百部，但其基本情节都由独特的两种基本母题系列构成，其一是婚姻型母题系列，另一个是征战型母题系列。由一个史诗母题系列所构成的史诗，叫做单篇型史诗。因有两种基本母题系列，以它们为框架所组成的单篇型史诗，也分为婚姻型单篇史诗和征战型单篇史诗两大类型。这两类单篇型史诗各自都有一个统一的模式，即母题系列内有一批较固定的母题，这些母题有一定的排列顺序。婚姻型单篇史诗又分为抢婚型与考验女婿型，二者之间有一批不同的母题，但多数母题相似，它们的基本母题及排列如下：

时间、地点、青年勇士、未婚妻的消息、启程娶亲、遭到劝告、备马、穿戴盔甲、携带武器、远征、途中之遇、勇士化身为

秃头儿、遇到未婚妻之父、父亲拒绝嫁女或提出嫁女条件（举行三项比赛）、勇士进行英勇斗争或在赛马、射箭、摔跤中获胜、举行婚礼以及携带妻子返回家乡。当然，不能说每一部婚姻型史诗中这些母题都会有，但其中的绝大多数不会不出现。在《江格尔》的二十多种婚姻型长诗中，与这种史诗相似的是萨里亨·塔布嘎、萨布尔、哈尔吉拉干等人的婚事，尤其是蒙根·西克锡力克的婚礼长诗与其几乎完全相同。此外，在描绘洪古尔、和顺·乌兰、乃尔巴图等人婚事的十多部长诗中，也有许多相似母题。

征战型单篇史诗中也有氏族复仇型与财产争夺型之别，但二者中都有下列基本母题：

时间、地点、勇士、敌人（蟒古思）来犯、勇士备马、穿戴盔甲、携带武器、出征、与蟒古思相遇、打仗（用刀枪、弓箭、扭打）、蟒古思失败、求饶、杀绝蟒古思和凯旋归来。在不同史诗中这些母题的出现有所不同，还会有母题更换现象。有些较晚产生的史诗中敌人不是蟒古思恶魔，而是现实生活中的人，勇士也不一定杀他们，而是饶恕他们作自己奴隶或属民。《江格尔》里的征战比这种情况复杂，不是一对一的搏斗，而是两大汗国的战争。战争的方式不同，因而征战母题系列的组成也各不相同，但还有一批共同的母题，它们成为各个征战长诗的基本框架。这种母题包括：

时间、地点（汗宫聚会）、敌人来犯、参战勇士、备马、穿戴盔甲、携带武器、出征、途中之遇、与敌相逢、打仗（一对一、一对多、多对多）、获胜、处理敌人和凯旋归来。这些母题是《江格尔》各个征战母题系列的核心。可是，在不同长诗中这些母题和母题系列的繁简不同、内容不同、前后排列也不可能不变动。但总的来说，《江格尔》的这种母题系列与征战型单篇史诗的母题系列相似，都有统一模式。

串连复合型史诗是运用原有两种单篇史诗的现成母题系列，

加工而成的。它有两种基本类型，第一种是以前后衔接方式，将考验女婿型单篇史诗母题系列和财产争夺型单篇史诗的母题系列串连起来。第二种是由两种不同内容的征战型史诗母题系列构成。这两种串连复合型史诗的下半部分都很相似，都由财产争夺型史诗母题系列所组成。

总之，单篇型史诗和串连复合型史诗共有四种类型。并列复合型史诗《江格尔》的绝大多数长诗的基本情节结构也有四种类型，而且，这四种类型与单篇型史诗和串连复合型史诗的四种类型相符。这种现象说明了《江格尔》的各个长诗是在早期单篇型史诗和串连复合型史诗的情节结构的框架上形成和发展起来的，也就是运用了它们的现成的史诗母题系列。当然，不仅采用了史诗母题系列的形式，而且同样借用了许多母题的内容和固定的程式化的诗句。

此外，笔者也指出过《江格尔》在题材、人物、创作方法、表现手法等方面的继承与发展问题。这些问题，在此不再展开。

三

早期蒙古单篇型史诗和串连复合型史诗的创作者是蒙古民间口头诗人，在它们的框架上创编并列复合型长篇英雄史诗《江格尔》的是蒙古族卫拉特陶兀里奇（史诗演唱艺人）。蒙古族人民有一千多年的创作和演唱英雄史诗的传统。14 世纪初波斯历史学家拉施特主编的《史集》记载了蒙古口头诗人们创作的关于忽图剌合罕的英雄史诗的信息。忽图剌合罕就是成吉思汗的父亲也速该的叔父，生活在 11 世纪末至 12 世纪上半叶。1240 年成书的《蒙古秘史》说：“全蒙古、泰亦赤兀惕部众大会于斡南河的豁儿豁纳黑主不儿地方。会议的结果，推选忽图

刺为合罕”^①。《史集》不仅证明当时的诗人创作了歌颂忽图刺合罕英雄业绩的史诗，而且还记载了史诗的题材、内容和形式，说：“蒙古诗人们写了许多诗颂扬他（忽图刺合罕—引者），描写了他的勇敢大胆。”众所周知，在忽图刺合罕时代蒙古部落还没有文字，他们不可能用文字“写”诗，而只能以口头创作颂扬他的诗。我们认为，这“诗”就是英雄史诗，因为英雄史诗称赞英雄人物的力量和勇气，同样，这个“诗”也描写了忽图刺的“力气和胆量”。“诗”里运用了英雄史诗里常见的夸张和比喻，并借用英雄史诗的诗句形容忽图刺合罕，道：“他的声音洪亮极了，以致他的喊叫隔开七座山也能听到，就像是别山里传来了回声，他的手犹如熊掌：他用双手抓起一个无比强壮的人，毫不费力地就能够将他像木杆似的折成两半，将脊梁折断。……烧红的炭掉到了他身上，烧着了，但他对此毫不在意。当他醒过来时，他以为是虱子咬他，他搔了搔身子，又睡着了。他每餐要吃〔整整〕一大只三岁羊和一大碗（囊—引者）酸马奶，但仍未吃饱。”又说：“他那胳膊的力量胜过三岁的熊掌，他的攻击的猛烈可使三河的水翻腾起来，他的打击〔所造成的〕创伤，使得三个母亲的孩子们都要哭起来。”《史集》记载的忽图刺合罕与敌人的战斗场面，也像史诗中的二勇士交锋，说：“忽图刺合罕用长矛向秃伦黑——忽勒丹猛刺过去，刺穿了他的锁子甲，刺进了前臂的肉里，并且穿过锁子甲和臂底，一直刺到他的腿下部。由于受伤很重，他〔全身〕紧张起来，〔用力〕拉紧缰绳，以免跌下，以致马的舌头都被衔子弄裂了，但他〔最后还是〕跌倒了。”^②忽图刺合罕的史诗是一部征战型英雄史诗，取材于忽图刺合罕与塔塔

① 策·达木丁苏隆编译，谢再善汉译：《蒙古秘史》，第40页，中华书局，北京，1957。

② 〔波斯〕拉施德主编，余大钧、周建奇译：《史集》，第一卷第二分册，第45～52页，商务印书馆，北京，1983。

儿人的战斗。创作这部新史诗时，诗人们借用了古老英雄史诗的框架和表现手法。这部史诗的创作年代约是12世纪中叶，地点是成吉思汗的发祥地克鲁伦、鄂嫩、土拉“三河”源头。后来随着蒙古各部落的迁徙，在不同地区出现了不同名称的史诗演唱艺人，布里亚特史诗演唱艺人叫做“乌里格尔奇”（布里亚特人把英雄史诗叫乌里格尔）；东蒙古史诗演唱艺人有“朝尔奇”（用乐器朝尔伴奏来演唱史诗的艺人）；卫拉特史诗演唱艺人是“陶兀里奇”，随着《江格尔》的广泛流传，后来出现专门演唱这一史诗的艺人江格尔奇。在新疆卫拉特人和伏尔加河卡尔梅克人中，陶兀里奇被江格尔奇所取代，可是陶兀里奇仍然存在于蒙古国西部地区卫拉特人民中间。俄罗斯不少学者深入研究和高度评价了卫拉特陶兀里奇及其演唱的英雄史诗，他们明确指出陶兀里奇不仅仅是史诗的演唱者和保存者，而且也是创作者。著名蒙古学家已故苏联科学院院士鲍·雅·符拉基米尔佐夫在1923年出版的《蒙古—卫拉特英雄史诗》^①中，针对卫拉特陶兀里奇及其史诗说：“在蒙古一些部落中有专门背诵英雄史诗的陶兀里奇，因此，有的地区的史诗作品，不仅迄今还完整地存在着，而且继续发展着，旧史诗被更替，新史诗还在产生。”这位学者曾多次到蒙古西部卫拉特人中去进行长期调查，他记录了巴亦特著名陶兀里奇帕尔臣给他演唱的9部史诗（有些史诗达四五千诗行），其中的6部译成俄文出版。他还报道了帕尔臣为他创作新史诗的信息，也就是根据他的要求帕尔臣于1913年为他编创了反映1912年科布多之战的英雄史诗。蒙古学家阿·法·布尔杜克夫曾在蒙古西部卫拉特人中工作30年之久，并去伏尔加河卡尔梅克地区和吉尔吉斯坦的萨尔特卡尔梅克人中去考察过。他在1940年写的《卫

① [苏] 鲍·雅·符拉基米尔佐夫：《蒙古—卫拉特英雄史诗》序，国家出版社，彼得堡—莫斯科，1923。

拉特和卡尔梅克的史诗演唱艺人》^①一文中说：“上世纪末至本世纪的史诗演唱艺人，不仅是原有史诗的保存者，而且也是史诗的创作者。”他指出，西蒙古的帕尔臣、卡尔梅克的沙瓦利·达瓦、萨尔特卡尔梅克的巴克哈·萨尔皮克夫等陶兀里奇是天才的口头诗人，他们创作了许多新作品。

在我国新疆蒙古族卫拉特人中，曾出现过许多著名的陶兀里奇和江格尔奇。传说17世纪以前在和布克赛尔地区曾有过一位江格尔奇，他演唱过《江格尔》的70部长诗。19世纪下半叶至本世纪，曾有过南部土尔扈特汗满楚克加甫的江格尔奇扎拉、和布克赛尔的奥尔洛郭加甫王爷的江格尔奇胡里巴尔·巴雅尔、道诺洛甫才登王爷的江格尔奇西西那·布拉尔等闻名于各地的大诗人，他们中有的认为“在演唱中可以自己编”，有的根据听众的爱好确实创作过一些情节。

卫拉特和卡尔梅克的史诗演唱艺人具有史诗创作能力，他们既是史诗的演唱者，又是创作者。符拉基米尔佐夫认为，卫拉特陶兀里奇是一种特殊的“职业”歌手，他们有高度的文化素养，了解本民族的历史和文化，经过一定的演唱训练，并得到有名望的老艺人和听众的承认和选拔，才能成为陶兀里奇。卫拉特陶兀里奇演唱的史诗与其他地区的史诗不同，是一种“文学”加工的作品，其结构严谨和谐、优美雅致，比起其他地区的史诗向前发展了一步。

总之，从12世纪忽图剌合罕时代到本世纪中叶的八百年间，蒙古民族出现了无数天才的口头诗人和陶兀里奇，他们不断地演唱和创作英雄史诗。卫拉特陶兀里奇们不仅创作了数以百计的单篇型史诗和串连复合型史诗，而且，在并列复合型长篇英雄史诗

^① 《蒙古人民的英雄史诗原理》，第80～101页，科学院出版社，乌兰巴托，1966。

《江格尔》的形成过程中，他们还起到了古希腊荷马那样的作用。荷马的出现有相应的社会背景和文化前提。在荷马时代，一方面希腊社会处于“英雄时代”，抢夺财产、美女和奴隶的征战连绵不断，获得战利品成为奴隶主和男子汉的荣誉。另一方面，那时的希腊已经有了民间乐师演唱史诗的几百年的传统，出现了不少天才的乐师。荷马就是他们中的一位杰出的代表。在这种条件下，为了满足当时重大社会活动的需求，荷马把乐师们口头传诵下来的零散的关于特洛伊战争的传说和诗篇加以整理，编创了长篇史诗《伊利昂纪》和《奥德修纪》。在《江格尔》形成前夕，蒙古族卫拉特地区的社会也具备了类似条件。关于《江格尔》的文化前提，我们在前面已叙述。笔者在《〈江格尔〉论》一书中，对《江格尔》成为长篇英雄史诗的时代作了考证，认为其主要部分形成于15世纪“早期四卫拉特联盟”的建立至17世纪20年代土尔扈特部首领率部众西迁到伏尔加河之前的这二百年之内。那时的卫拉特早已进入封建社会，《江格尔》与法国的《罗兰之歌》、德国的《尼伯龙根之歌》等史诗一样，是在封建社会形成的作品。虽然，卫拉特社会也和其他蒙古族地区一样13世纪进入了封建时代，但它长期保留了氏族、部落联盟和史诗时代。符拉基米尔佐夫在上述书中说：“当今居住在西蒙古科布多省的卫拉特人，是18世纪从准噶尔和西蒙古其他地区迁来的。……这个省的绝大多数卫拉特人，至今非常惊人的保留着氏族联盟，因此，他们的一切旧东西照旧保存着。”接着说：“卫拉特人迄今仍然处于史诗时代，他们富有‘史诗’观念，在他们生活中依然存在着‘史诗’模式。”《江格尔》的形成时代，不是氏族社会解体和奴隶社会初期，而是蒙古族封建割据时期，这与荷马时代不同，但史诗形成的条件继续存在，封建混战同样成为英雄史诗形成的土壤。当时，在社会上出现了大大小小的封建领地和形形色色的小汗国，常常处于内讧和外战之中，战争给人民大众带来了

极大的灾难和痛苦。广大民众对这种社会现实不满，他们反对封建割据和掠夺战争，向往和平统一的社会局面，怀念和赞颂为统一家乡和保卫家乡而战斗的古代史诗的英雄人物。在这种社会环境中，天才的卫拉特陶兀里奇们，为了反映封建割据时代卫拉特社会现实和民众的思想愿望，虚构出一个宝木巴汗国及英雄江格尔、洪古尔和阿拉坦策吉等为统一和保卫家乡而战斗的英雄人物，并借助于本民族古老传说、中小型英雄史诗和其他材料，把它们加以改编和再创作，编创了长篇英雄史诗《江格尔》。

那么，当时的《江格尔》到底是什么模样？人们无从知道。但是，它初具长篇英雄史诗的规模时，肯定具备了《江格尔》的基本特征。这就是必须有一个较大的汗国宝木巴地方（也许起初有另一种叫法）及其首领江格尔和勇士洪古尔、阿拉坦策吉等一批主要英雄人物；描绘以江格尔为首的宝木巴汗国的勇士们与其他若干个汗国之间进行的大规模的军事斗争，也会有个别勇士的婚姻斗争故事；当然，作为长篇英雄史诗，一定是规模宏大，会有一系列的长诗（故事），如同鄂利扬·奥夫拉演唱的那样有若干独立情节的长诗。这样《江格尔》的核心部分就形成了，但作为口头创作，它不能不围绕这一核心，继续得到进一步的发展、充实和变异。

四

作为民间口头创作《江格尔》具有变异性，它初具长篇史诗规模后，经过不同时代、不同地域、不同的陶兀里奇和江格尔奇的传诵，一直处于不断的发展与变异过程之中，在这一过程中，它一方面得到了进一步的发展和充实，另一方面又发生了某些蜕化现象。

现已出版的《江格尔》是由 150 部以上长诗（包括异文）组

成的，其中存在着极其复杂的现象。对这些长诗进行分析和比较后发现，《江格尔》的发展与变异有多种不同渠道。

(1) 在流传过程中，出现了同一部长诗的几种异文和变体。《江格尔》的不少长诗都有一些异文和变体，它们或多或少都有一定的区别，情节繁简不一，人物也有差别，这一切都是由演唱者的艺术素质决定的。如征服芒乃汗的长诗有1908年鄂利扬·奥夫拉、1940年巴噪嘎·穆克宾、1967年巴拉达·那生卡等演唱的几种异文，彼此之间有较大区别。异文最多的是勇士洪古尔的婚礼故事，它有九种长诗，分为两大类，其中存在着大小不同程度的差别，情节有增有减，人物被更换，甚至连洪古尔的未婚妻及其父亲的名字也多种多样。但在这两大类九种长诗之间存在着很重要的共同性，它们都描写了洪古尔的两段婚姻故事，即洪古尔先杀死一个坏姑娘后，到远方去通过英勇斗争战胜情敌和岳父而得到可爱妻子的故事。同时，在两大类故事中有许多相似的重要母题。这证明它们是同源异流的作品，最初的一部洪古尔的婚事故事，经过不同时代、不同地域、不同江格尔奇的演唱，最后出现了种种变异。此外，还有反映洪古尔的儿子和顺乌兰的婚礼和小勇士乃尔巴图婚礼的三部长诗，与上述两大类洪古尔的婚礼故事有许多相似之处，是在它们的影响下产生的。

(2) 在几百年来《江格尔》的口头传诵过程中，一方面可能有的古老长诗被人们遗忘，另一方面又不断地产生出新的长诗和模拟长诗。新长诗的形成有多种来源：

①在原有的个别长诗和诗段的影响下，产生了一些新长诗和新情节。以江格尔的身世及前辈勇士的经历为例，过去出版的《江格尔》里只有在序诗和《阿拉坦策吉归顺江格尔之部》中有一些反映。可是，1978年以来在新疆和布克赛尔一带发现了近十部描绘这一方面的长诗。其中江格尔的父亲乌琼·阿拉达尔汗的婚礼、洪古尔的父亲蒙根·西克锡力克的婚礼、乌琼·阿拉达尔

汗夫妇被杀害和江格尔成为孤儿的经过、蒙根·西克锡力克收养小江格尔以及他把自己领地移交给江格尔的经过都有较详细的描绘。据我们分析，也许有的故事是早期的作品，但多数属于后期产生的新长诗或模拟长诗。如蒙根·西克锡力克是江格尔的前辈，他结婚的时候江格尔还没有出生，更没有创建宝木巴汗国，按道理他的婚礼在《江格尔》里是最早的故事，可是反映他婚礼的长诗的产生并不一定很早，可能是后期的艺人们看到江格尔的一些勇士有婚礼故事，便为蒙根·西克锡力克也编了一个婚事故事，因为这个故事没有任何新的内容，完全像一部古老的婚姻型英雄史诗，如果没有蒙根·西克锡力克的名字，无法成为《江格尔》的一部。

②在《格斯尔》的影响下，借用它的一些母题和格斯尔可汗的敌人的名字，艺人们创作了一批《江格尔》长诗。蒙古文北京木刻版《格斯尔传》于18世纪上半叶问世。不久出现了它的托忒文版，并在卫拉特和卡尔梅克地区以口头传唱方式广为流传。后来其他版《格斯尔》也在卫拉特人中传播。《格斯尔》的第五章描写了格斯尔与锡莱依高勒三汗的大战，续篇第九章反映了格斯尔征服安都拉玛蟒古思的事迹。新疆发现的五部长诗都描绘了江格尔的勇士们同锡莱依高勒三汗和安都拉玛蟒古思的斗争。这些长诗的产生不可能早于18世纪下半叶。

③陶兀里奇和江格尔奇们利用宝玛·额尔德尼、汗哈冉贵、那仁达赉汗、哈尔·库和勒等著名的中小型卫拉特英雄史诗主人公的名字，创作了宝木巴汗国勇士们同他们战斗的一批新长诗。

④出现了为《江格尔》的原有勇士们编创的新长诗，也出现了以新的英雄人物为主人公的长诗。在早期记录的《江格尔》的多数长诗中普遍存在的英雄人物是：江格尔、阿拉坦策吉、洪古尔、萨布尔、萨纳拉、明彦、赫吉拉干、宝尔芒尼等，另外古恩拜、哈布图、和顺·乌兰等一批勇士也在一些故事中出现过。过

去国外出版的《江格尔》里提到赫吉拉干和古恩拜的事迹，但他们没有单独的长诗。和顺·乌兰曾是一部长诗中的三小勇士之一。可是，在新疆发现的《江格尔》里，和顺·乌兰成为二十多部长诗的主角，描写古恩拜的长诗有三四种，赫吉拉干成为《江格尔的法官雄辩家赫吉拉干控诉锡莱依高勒三汗而取胜之部》的主人公。在这些作品中，有早期的情节和故事，但也有一些后期产生的长诗、模拟故事，甚至有个别不成功之作。如关于赫吉拉干的故事里没有反映他的英雄行为，也没有表现其雄辩才能，只有一种使人无法相信的事情，说他向江格尔要了一把钥匙，到锡莱依高勒三汗的法官面前去，打开了文殊室利佛的金柜子，从里面拿出档案给大家看，便解决了一个领土争端问题。这是个别人粗制滥造的作品。此外，在新疆记录的《江格尔》里的勇士萨里亨·塔布嘎、汗希尔宝东、小勇士巴特哈那、阿尔巴斯·哈尔、乃尔巴图等各有一部长诗，他们都是过去史诗中所未曾出现过的人物，这说明在这些长诗中有后来产生的作品。

(3)《江格尔》的发展与变异，是在人物变化和情节变化中出现的。首先，史诗的勇士和主要反面人物不断地增加，在英雄人物结构中，出现了由同一代人向三代人发展的趋向。长辈人物乌琼·阿拉达尔汗和蒙根·西克锡力克，由原来的次要地位，转为几部独立的长诗的主角。过去出版的《江格尔》里，只有在两部长诗中，江格尔的下一代人起重要作用，可是在近二十年来记录的作品中，增加了一批小勇士，他们成为江格尔的第二代英雄人物的一个完整的梯队和宝木巴汗国的接班人，有近三十个故事都歌颂了他们的英雄事迹。

情节的发展与变异非常复杂。现有《江格尔》各个长诗的基本情节与蒙古中小型英雄史诗的基本情节一样，其中有两种情节单元。最小的情节单元是母题，大的单元是史诗母题系列，史诗母题系列分为征战型母题系列与婚姻型母题系列两种。有的长诗

中只有一个史诗母题系列，有的则有两个或两个以上的史诗母题系列。史诗情节的小变化是与母题的增减和更换以及母题本身的扩充与缩减有关。史诗的大变化是由史诗母题系列的增减或更换决定的。长诗里除了基本情节外，还有各种插曲和母题群，它们的变化也同样影响长诗。《江格尔》的许多长诗中有一批较固定的共同性情节块，其中包括诗母题系列和母题群。以征战母题系列为例，它们分为几大类型，每个类型中都存在着共同性情节块。如有一种以三项要求为起因的征战母题系列，这就是敌人派遣使者去威胁江格尔，向他提出侮辱性的三项要求（有时五项或三项之一），让他交出妻子、坐骑和勇敢过人的勇士洪古尔。这实际上是让他交出政权，在这种情况下，宝木巴国勇士们，尤其是洪古尔坚决抵抗并最终取胜。这种情节块在中、蒙、俄三国出版的《江格尔》的十多部长诗中普遍存在，说明那些长诗先后都是以它为核心形成的。同样，还有以驱赶军马群为起因的征战母题系列、活捉敌国汗王的征战母题系列、宝木巴国勇士被俘受刑的母题群、战斗中江格尔的长枪折断的母题群以及战斗中二勇士先用弓箭、宝刀、钢鞭打仗胜负难分时，最后跳下坐骑去肉搏的母题群，都在一批长诗中存在着。各个长诗的异同、新长诗的产生、同一长诗多种异文的出现等现象，都与那些情节块有联系。

（原载《民族文学研究》，1996年第3期）

● 降边嘉措

《格萨尔》说唱艺人的创作观

降边嘉措（1938～ ），男，四川甘孜州巴塘人，藏族。中国社会科学院少数民族文学研究所研究员，博士生导师，《格萨尔》研究中心主任，全国《格萨（斯）尔》工作领导小组副组长。主要研究成果有《〈格萨尔〉初探》、《〈格萨尔〉与藏族文化》等。

一

《格萨尔》是我国藏族人民集体创作的一部伟大的英雄史诗。她历史悠久，结构宏伟，卷帙浩繁，规模宏伟，精深博大，流传广泛，是藏族人民智慧的结晶，代表着古代藏族文化的最高成就，是研究古代藏族社会历史的一部百科全书，被誉为“东方的《伊利亚特》”，具有很高的学术价值和美学价值。与荷马史诗、印度的《罗摩衍那》、《摩诃婆罗多》这些伟大的史诗一样，是世界文化宝库中一颗璀璨的明珠，也是中华民族对人类文明的一个重要贡献。

这部宏伟的史诗，世代相传。从她产生、流传、演变和发展

的过程来看，亦有一两千年之久，从遥远的古代，直到今天，依然在辽阔的青藏高原广泛传唱，深受藏族人民的喜爱，表现出强大的艺术生命力。

与世界上其他古老史诗相比，《格萨尔》有两个明显特点：

第一，她是世界上最长的一部史诗。从目前已经搜集到的资料来看，共有 120 多部、100 多万诗行、2000 多万字；而每一部又有不同的异文本和变体，它们之间同中有异，异中有同，各具特色，各有价值。若汇集起来，则篇幅更大，字数更多，内容更丰富。

第二，至今在人民群众中流传，是一部活着的史诗。

这两个特点集中起来，都与《格萨尔》说唱艺人有着密切联系。千百年来，《格萨尔》能在世界屋脊之上广泛流传，历久不衰，主要应该归功于那些优秀的民间说唱艺人，他们是史诗最直接的创作者、继承者和传播者，是真正的人民艺术家，是最优秀、最受群众欢迎的人民诗人。在他们身上，体现着人民群众的聪明才智和伟大的创造精神。那些具有非凡的聪明才智和艺术天赋的民间诗人，对继承和发展藏族文化事业做出了不可磨灭的贡献。若没有他们的非凡才智和辛勤劳动，这部伟大的史诗将会湮没在历史的长河中，藏族人民将失去一份宝贵的文化珍品。

二

与其他许许多多生活在人民群众之中的各种类型的民间艺人一样，一般来讲，《格萨尔》说唱艺人没有、也不可能有明确的创作意识和创作观念。他们的创作观，主要体现在他们的艺术实践即演唱活动之中。体现他们创作观的一个重要特点是：《格萨尔》说唱艺人们在吟诵这部伟大的史诗时，他们并不认为是在编故事，讲故事，而是在叙述历史。叙述格萨尔大王的历史，也就

是藏民族自己的历史。正因为这样，艺人们在说唱时有一种使命感、责任感和庄严感。同藏戏、热巴、歌舞等其它民间艺术相比，亦显得更庄重，更神秘，而较少娱乐色彩。

当然，我们说“较少娱乐色彩”，是就总体而言，从本质上进行分析。具体到每一个艺人、每一个听众，他们在唱史诗、听史诗的时候，首先想到的，或者主要想到的还是它的娱乐性，起到娱人娱己的作用。艺人们在说唱时常常会说这样两句话：“幸福时是让人欢乐的歌，痛苦时是消除忧愁的歌”，就形象地说明了作为民间文学的史诗的这种娱乐功能。它的其他社会功能，如教化功能、传播知识的功能等等，也都是通过娱乐功能来实现的。

在同《格萨尔》说唱艺人接触过程中，我发现他们有一个很大的特点：性格比较开朗、豁达，精神上很充实。在物质上没有过多的追求，能够自甘淡泊，随遇而安。艺人们有个座右铭：“仲肯（说唱艺人）不能太饱，仲肯不能太饿。”这意思是说：艺人们“太饱”，生活太富足，就会为生活所累，产生惰性，贪图享受，不能云游四方，传颂雄狮大王格萨尔的英雄业绩；“太饿”，太贫穷，就会为生活所迫，整日为生计操劳，就无心、也无力去说唱。生活上只要温饱，他们就会感到满足。这种思想境界不是一般人所能达到的。

三

艺人们的这种创作观念和思想境界，与他们的学艺过程和生活经历有着密切联系。同其他的民间艺人相比，《格萨尔》说唱艺人有两个显著特点：

- 第一，有着充沛的激情，不同寻常的艺术天赋和艺术感受；
- 第二，有着惊人的记忆力。一些著名说唱艺人，如扎巴、桑

珠、玉梅、才让旺堆等人，一般都能讲述十几部乃至几十部史诗故事，吟诵十几万、几十万，乃至上百万诗行。若把他们的唱词全部记录整理成文，有几百万字，乃至上千万字；若印刷出版，那是厚厚的几十部书^①。

民间艺人们一般都没有上过学，没有文化，有的连自己的名字都不会写。那些出生在偏僻的山区或牧场，目不识丁的农民和牧民，他们是怎样学唱，怎样记忆的？这样的艺术天赋，令人惊叹。惊叹之余，也使人感到疑惑不解。这种记忆之谜，我们至今没有能做出科学的、准确的、令人信服的解释。

民间艺人们自己是怎样看待这个问题的呢？同其他的民间艺术不同，《格萨尔》说唱艺人们在学艺时，不是采取父子相承、师徒相传的方式。他们争辩说，十几部、几十部故事、几十万诗行，怎么能一句一句地教？又怎么能记得住？

那么他们是怎么学的呢？那些著名的艺人，绝大多数都说自己是通过做梦学会的，藏语叫“包仲”，我们把它译作“托梦艺人”或“神授艺人”。

他们说，自己在青少年时代做过一两次神奇的梦，有的艺人甚至连续数日酣睡不醒，不断地做梦。梦中产生各种幻觉，仿佛亲眼看见，或亲身经历格萨尔大王征战四方、降妖伏魔的英雄业绩。做梦之后，一般都要大病一场。病愈之后，突然像换了一个人，神采飞扬，才思敏捷，像看电影那样，脑子里不断出现格萨尔故事的画面，内心里有一种抑制不住的激情和冲动，胸口感到憋闷，有一种强烈的冲动要讲《格萨尔》故事，不讲心里不痛快。他们一旦开口，便如同大河奔流，滔滔不绝，不假思索，冲口而出，一讲就是几天，几个月，几年，甚至一辈子也讲不完。

① 他们说唱的录音资料及文字资料，分别保存在西藏社会科学院、西藏大学《格萨尔》研究所和青海省《格萨尔》研究所。

西藏的扎巴就是这样一位著名的《格萨尔》说唱艺人，老人生前共说唱 25 部，由西藏大学《格萨尔》研究所录音整理，总计近 60 万诗行，600 多万字。这个数字意味着什么呢？它相当于 25 部荷马史诗，15 部印度史诗《罗摩衍那》，3 部《摩诃婆罗多》。如果按字数计算，相当于 5 部中国著名的长篇小说《红楼梦》^①。

这是一个惊人的数字，一份珍贵的文化遗产，一笔巨大的精神财富，又是一个活生生的现实，不由你不相信。

年轻的女艺人玉梅已说唱 20 多部，老艺人桑珠已说唱 40 多部，才让旺堆也说了 10 多部。

值得我们注意的另一个问题是：并不在于艺人们能讲多少部，而在于他们生活在不同时代，不同地区，他们年龄不同，职业不同，但大体上却能讲述同样的故事。以《赛马称王》为例，扎巴老人早在 60 多年前就经常说唱这一部，他是西藏昌都人。女艺人玉梅整整比他小 60 岁，是黑河地区人，相隔上千里；才让旺堆生活在唐古拉山上，离他们更远。昂仁在果洛草原，其间隔着巍峨的阿尼玛沁山。还有其他一些艺人，情况各不相同，但他们说唱的《赛马称王》，基本情节、主要人物却大体相同。

奇就奇在不同的艺人，却唱出了大体相同的《格萨尔》故事。如果不是这样，各人唱各人的，各不相同，互不相关，也就不成其为从远古流传至今的英雄史诗了。在民间，凭着自己的艺术天赋和丰富的生活积累，能编能讲许多故事、号称“故事大王”、“故事背篓”的故事家，也不乏其人。但是，没有专门学习、没有明显的师承关系，又处在不同时代、不同地区、操持着不同职业、具有着不同生活经历的人，却能讲出大体相同的故

^① 扎巴老人的说唱本，由西藏大学《格萨尔》研究所负责录音整理，北京民族出版社出版。已出版二部，即：《天界篇》、《松岭之战》。

事，吟诵出同一部史诗，而且不是几百行、几千行诗句，而是几万行、几十万行诗句，这确实是一种令人惊奇的值得研究的特殊的文化现象。

四

1987年和1991年，在青海湖畔和北京举行艺人会演期间，我曾做过一个调查：先后请桑珠（西藏墨竹工卡宗）、才让旺堆（青海唐古拉山）、昂仁（青海果洛）、次多（青海果洛）、玉梅（西藏索宗）、次仁扎堆（西藏安多宗）等著名说唱家们说唱《赛马称王》中的《马赞》和《霍岭大战》中的《帽赞》、《门岭大战》中的《山赞》，以及各个部本中经常出现的《刀赞》。在这之前，他们都未曾在一起说唱，有的还是第一次见面，但他们说唱的内容基本相似，什么人、在什么地方、为什么要唱《马赞》、《帽赞》、《山赞》、《刀赞》等都大体相同；其差别主要在于用词的不同，以及由此造成的唱词的多寡不一，最长的有四五百诗行，最短的则只有二百多行。他们互相听了，也觉得很有意思，但并不感到奇怪，认为是很自然的。那么，民间艺人们自己是怎么看待这个问题，怎样解释这种现象的呢？他们不约而同地讲述了这样一个古老的传说：

雄狮大王格萨尔闭关修行期间，他的爱妃梅萨被黑魔王鲁赞抢走，为了救回爱妃，降伏妖魔，格萨尔出征魔国。途中，他的宝马不慎踩死了一只青蛙。格萨尔感到十分痛心，在他看来，即使是雄狮大王，杀生也是有罪的，他立即跳下马，将青蛙放在掌上，轻轻抚摩，并虔诚地为它祝福，求天神保佑，让这只青蛙来世能投生人间，并让它把自己降妖伏魔、造福百姓的英雄业绩告诉所有的黑发藏民。格萨尔还说：愿我的故事像杂色马一样。果然，这只青蛙后来投生人世，成了一名“仲肯”——《格萨尔》

说唱艺人。按照传统的说法，这便是藏族历史第一位说唱艺人，他是与格萨尔大王有缘分的青蛙的转世。

万物有灵和灵魂转世的观念，在藏族社会是流传久远、根深蒂固的，因此，“青蛙转世”之说，很容易被藏族群众接受。传说，后来活跃在雪域之邦的众多的说唱艺人，都是那只青蛙的转世和化身。

那么，格萨尔祝愿他的故事“像杂色马的毛一样”，那又是什么意思呢？

艺人们解释说，这有两层含义：

第一，马身上的毛难以数计。与汉语中的“多如牛毛”是一个意思，极言格萨尔故事之多，永远也讲不完。

第二，“杂色马”，顾名思义，是说马的色彩多种多样，而不是一种颜色。各个艺人所吟诵的《格萨尔》，如果有些差异，那也不是为怪，是情理中的事，是格萨尔早已祈祷过的。

生活在这种社会环境和文化氛围中的《格萨尔》说唱艺人，受其影响，很自然地会产生一种神秘感、自豪感和庄重感。说唱艺人们自觉不自觉地意识到：他们有责任将格萨尔大王的英雄业绩一代一代传下去。他们也深信这部古老的史诗会流传久远。一些艺人在开始说唱前的“赞辞”里，常常会自豪地宣称：

即使有那么一天，飞奔的野马变成枯木，洁白的羊群变成石头，雪山消失得无影无踪，大江大河不再流淌，天上的星星不再闪烁，灿烂的太阳失去光辉，雄狮大王格萨尔的故事，也会世代相传。

这种信念，这种使命感、责任感和自豪感，是多么强烈，又多么高尚！

这种情感，并不是《格萨尔》说唱艺人所独有，其他民族的

说唱艺人也具有同样的信念。比如，柯尔克孜族的艺人们在说唱他们民族的英雄史诗《玛纳斯》时，满怀豪情地高歌：

奔流的河水，
有多少已经枯干，
绿色的河滩，
有多少已经变成了戈壁，
多少人迹罕见的荒野，
又变成了湖泊河滩，
平坦的大地冲成了深涧，
高耸的山崖变低塌陷。
从那时起啊，
大地经历了多少变迁，
戈壁上留下了石头，
石滩又变成了林海，
绿的原野变成河滩，
山涧的岩石已经移迁。
一切都发生了巨大的变化啊，
唯有祖先留下的史诗，
仍在一代代流传。^①

“唯有祖先留下的史诗，仍在一代代流传。”在柯尔克孜族中是这样，在藏族和其他民族中也是这样。这说明古老的史诗具有强大的艺术生命力，具有着“永久的魅力”。

应该强调指出的是，“在一代代流传”的过程里，那些生活在群众之中的民间艺人们发挥了别人所无法替代的巨大作用。

^① 转引自郎樱《〈玛纳斯〉论析》，第6-7页，内蒙古大学出版社，1991。

五

意大利著名学者维柯（G. Vico）在《新科学》（*The New Science*）这部重要著作里，用整整一卷的篇幅，即第三卷来探讨荷马和荷马史诗的关系，他的题目就十分醒目：《寻找真正的荷马》。他试图解决欧洲文学史上长期争论不休的一个重要问题：荷马史诗的作者究竟是谁？在历史上究竟有没有荷马这么一位杰出的行吟诗人？经过认真的考察，深入的思索，维柯认识到了“真正的荷马”不是一个人，而是希腊民族。他指出，荷马史诗不是一个人的创作，而是整个希腊民族的集体创作。他在《序论》一开头就明确指出：“诗性智慧是希腊各民族的民俗智慧，希腊各民族原先是些神学诗人，后来是些英雄诗人，这种证明的后果必然是：荷马的智慧决不是另外一种不同的智慧。”^①

此说一出，惊世骇俗，石破天惊，震撼了当时的学术界。因为，在此之前，从柏拉图、亚里斯多德到许多后世哲学家、历史学家和文艺理论家，都认为荷马在历史上真有其人，是一位诗人，一位盲人诗人，他具有崇高的玄奥智慧，“据传说，荷马是个盲人，因此他才叫荷马，Homeros 在伊阿尼土语里意思就是盲人。”^②

维柯是生活在 18 世纪的一位学者，那个时候荷马史诗早已不在希腊和欧洲大陆流传，已经没有行吟诗人在民间吟诵，荷马史诗早已记录成文，成了经典性的古典文学作品。维柯和他那个时代的学者们既没有活形态的史诗，更没有活生生的说唱艺人可供研究，只能从“荷马本人的著作”去探索。从书本到书本，进

① 维柯：《新科学》，第 411 页，人民文学出版社，1987。

② 维柯：《新科学》，第 440 页，人民文学出版社，1987。

行理论上的分析和推断。在那种情况下，维柯能做出这样的科学论断，是难能可贵的。

相比之下，我们十分幸运。我们面对的不是一两个、三五个说唱艺人，而是一个群体，其中有不少杰出的说唱艺人，有史诗存活的典型的自然环境、社会环境和文化环境供我们深入研究。我们可以也应该做出我们时代所应做出的理论贡献。

(1996 年国际民间叙事研究会北京学术讨论会论文)

◎ 范 利 吴 英

史诗歌谣研究论文索引

一、为方便检索,以获得更多信息,本丛书为读者编撰了从1901~2000年这一百年间的中国民俗学论文索引,其中有论文、译文索引,也有专著及译著索引。

二、索引编排的基本格式是:

(A) 论文、译文类:论(译)文名/作(译)者名/杂志名/出版年(期)

(B) 著作、译著类:专(译)著名/作(译)者名/出版社/出版年

三、索引体例:以编年为序。论文、著作及报刊杂志均不用书名号,并以公元纪年。1991年4卷3期为:1991(4·3)“·”前为卷数,后为期数。合刊的如:1987年3期、4期合刊的则标为1987(3~4)。

谣 谚 谣 论

中国民歌的价值/周作人/学艺杂志/1919, 9(1·2)

歌谣讨论/歌谣周刊/晨报/1921, 1, 26

我们为什么要研究歌谣/歌谣周刊/1922, 12(2~3)

研究:歌谣中的家庭问题/歌谣周刊/1923, 3(6)

歌谣分类问题/邵纯熙/歌谣周刊/1923, 4(15)

再论歌谣分类问题/刘文林/歌谣周刊/1923, 4(16)

歌谣与妇女/何植三/歌谣周刊/1923, 10(30)

歌谣与方言调查/周作人/歌谣周刊/1923, 11(31)

歌谣与方音问题/董作宾/歌谣周刊/1923, 11(32)

歌谣表现法之最要紧者——重奏复沓/魏建功/歌谣周刊/1924, 1(41)

- 歌谣中的舅母与继母/刘经庵/歌谣周刊/1924, 3 (46)
- 歌谣的比較的研究的一个例/胡适/歌谣周刊/1924, 3 (46)
- 几首关于政治的歌谣/杨德瑞/歌谣周刊/1924, 3 (47)
- 一首歌谣整理研究的尝试/董作宾/歌谣周刊/1924, 10 (63-64)
- 中国民歌研究/胡怀琛/上海商务印书馆/1925
- 歌谣杂谈: 歌谣之一种表现法——双关语/钟敬文/歌谣周刊/1925, 3 (80)
- 歌谣的起源/傅振伦/歌谣周刊/1925, 4 (87)
- 歌谣论集/钟敬文/北新书局/1928, 9
- 河南民歌中匪灾与兵灾/经庵/民俗周刊/1930 (110)
- 歌谣在民众文学的地位/何一鸿/民众教育季刊/1932, 11 (1·2)
- 漳州《月光娘心酸》歌谣的研究/王智章/民俗周刊/1933 (122)
- 中国歌谣的问题/刘大洲/盘石杂志/1933, 12 (1·4)
- 河北歌谣之研究/辛农/津逮季刊//1934, 1 (3)
- 从民间歌谣中去窥探民众生活的疾苦/袁庆媛/浙江民众教育/1935, 3 (3·2-3)
- 从民歌中探讨家庭与婚姻的情况/张周勋/师大月刊/1935, 4 (18)
- 从民间歌谣探讨我国民族性/张周勋/前途/1935, 10 (3·10)
- 周易卦爻辞中之歌谣与中国文学起源/恽灵曦/《北平晨报学园》/1934, 12
- 从福建歌谣中找出福建原始文化之社会制度形式/张增龄/福建文化/1935, 1 (3·17)
- 复刊词/胡适/歌谣周刊/1936, 4 (2·1)
- 从如皋山歌与冯梦龙山歌见到采录歌谣应该注意的事/魏建功/歌谣周刊/1936, 5 (2·5)
- 论歌谣/李素英/文学年报/1936, 5 (2)
- 歌谣中的姑嫂/杨向奎/歌谣周刊/1936, 5 (2·6)
- 性欲“母题”在原始诗歌中的位置/朱光潜/歌谣周刊/1936, 11 (2·26)
- 萤火虫——一个歌谣母题的比较/于菟/歌谣周刊/1937, 1 (2·35)
- 表达民意的歌谣/徐芳/歌谣周刊/1937, 6 (3·13)
- 民间谣俗与民众教育/樊缜/新益书庄/1939
- 西藏民歌的研究/刘家驹/边政公论/1941, 9 (1·2)
- 青海的民俗和民歌/江源/西北论衡/1942, 4 (10·4)
- 再谈西藏民歌的研究/刘家驹/边政公论/1942, 5 (1·9-10)
- 歌谣中的觉醒意识/钟敬文/北京师范大学出版部印行/1952
- 江苏南部歌谣简论/钱静人/江苏人民出版社/1953
- 论歌谣的手法及其体例/天鹰/文化生活出版社/1954
- 论歌谣的表现手法与体例/姜彬/上海文艺出版社/1954

- 民间戏曲歌谣散论/李岳南/上海出版公司/1954, 3
- 中国古代歌谣散论/姜彬/古典文学刊行社/1955
- 台湾歌谣与家庭生活/黄得时/台湾文献/1955, 3 (6·1)
- 日据时期台语流行歌概略/陈君玉/台北文物/1955, 8 (4·2)
- 从民谣看太平天国的政策制度/瞿静涵/历史研究/1956 (10)
- 中国歌谣/朱自清/作家出版社/1957
- 上海民歌的思想内容和艺术性/姜彬/上海文艺出版社/1959
- 一九五八年中国民歌运动/姜彬/上海文艺出版社/1959
- 驳“内容论”——读民歌论争之一/天鹰/文汇报/1959, 1, 11
- 民歌——新诗的道路/赵景深/文汇报/1959, 1, 15
- 民歌与新诗/臧克家/人民日报/1959, 1, 13
- 谈民歌体/徐迟/文学评论/1959 (1)
- 万紫千红总是春——反对贬低民歌的价值/唐正序/四川大学学报/1958 (3~4)
- 读关于太平天国的歌谣传说——并谈历史研究如何利用歌谣的问题/王庆成/新建设/1962 (11)
- 汉族民歌概论/江明惇/上海文艺出版社/1962
- 中国歌谣论/朱介凡/台北/中华书局/1974
- 讽刺歌谣小议/言风/民间文学/1980 (2)
- 西藏民歌初探/赤烈曲扎/西藏文艺/1980 (2)
- 从李大钊同志搜集的民歌谈起/段宝林/民间文学/1980 (5)
- 瑶族以歌授史/陈维刚/广西日报/1980, 8, 9
- 光复前的台湾歌谣研究文献/庄永明/书评书目/1980, 9 (89)
- 谈谈《论傣族诗歌》/的搜集和翻译/岩温扁/山茶/1981 (2)
- 歌海漫记/黄勇刹/广西人民出版社/1981
- 略论爬山歌与信天游的异同/韩燕如 等/民间文学/1981 (9)
- 艾青论民歌/艾青/民间文学论坛/1982
- 论侗族琵琶歌/过伟/学术论坛/1982 (1)
- 从民歌看我国农业社会的爱情/姜穆/文艺月刊/1982, 10
- 民歌的“美”与“刺”/吴超/民间文学论坛/1983 (1)
- 河湟“少年”兴起联涉及的范围及其艺术表现特征/许英国/青海民族学院学报/1983 (1)
- 山西民间文艺的奇葩——“走西口”/赵尚文/山西民间文学/1983 (1)
- 民歌三昧/黄勇刹/当代文学研究丛刊/1982 (3)
- 歌谣小史/张紫晨/福建人民出版社/1982

- 引类譬喻,瑰丽多姿/韩燕如 等/民间文学论坛/1983 (1)
- 神农架田歌的特点及其长期流传的原因/郭国平 等/民间文学论坛/1983 (2)
- 试论少数民族民歌的翻译/过伟/南风/1982 (5)
- 旧社会妇女们的心声——漫谈我国传统的女歌谣/董森/民间文学论坛/1983 (2)
- 民谣可以观/何克俭/民间文学论坛/1983 (3)
- 骚子歌初探/希稼/民间文学论坛/1983 (3)
- 壮族歌谣概论/黄勇刹/广西民族出版社/1983
- 如何看待民歌在新诗发展中的地位/诗刊/1983 (7)
- 试论楚辞与南方民族的民歌/林河/文艺研究/1984 (1)
- 黄遵宪的“新诗派”与民歌/夏晓虹/民间文学论坛/1984 (1)
- 从北京歌谣看歌谣的民俗志功能/阎云翔/民间文学论坛/1984 (4)
- 苗族歌谣初探/罗荣宗/西南民族学院民族研究所印行/1984
- 塔吉克民歌中的比喻和对比——浅谈塔吉克民歌及其民族特色/吕静涛/《民族文学研究》/1985 (2)
- 论歌墟/蓝鸿恩/民族艺术/1985
- 土家族歌谣的分类与社会作用/彭南均/吉首大学学报/1985 (2)
- 论壮族歌墟/周作秋/广西师大学报/1985 (4)
- 论民间长诗的悲剧性/何凯歌/民间文学论坛/1985 (6)
- 歌谣缘起的动因与中介/吴超/民间文学论坛/1986 (2)
- 阿尔泰语系诸民族民歌的共同因素/杜亚雄/民族艺术/1986 (2)
- 歌谣与农民起义/雷群明/天津师大学报/1986 (2)
- 长阳土家族传统民歌的分类和识别略述/陈洪/中南民族学院学报/1986 (2)
- 湘西苗歌与《诗经》/麻树兰/中央民族学院学报/1986 (4)
- 陕北民歌艺术新探/王克文/中国民间文艺出版社/1986
- 黄河流域东、西部民歌区的形成及其风格特征的比较/乔建中/民间文艺季刊/1987 (1)
- 河南黄河歌谣初探/葛世钦/民间文艺季刊/1987 (1)
- 论冯梦龙整理和研究民歌的贡献/杨信义/盐城师专学报/1987 (1)
- 民族大融合的瑰宝——关子《敕勒歌》的产生和流传/永安/文学遗产/1987 (6)
- 长江中下游地区民歌差异和一致性/姜彬/民间文艺季刊/1988 (2)
- 论舟楫文化对吴越地区民俗和民歌的影响/蔡丰明/民间文艺季刊/1988 (2)
- 山歌班对发展长篇叙事民歌的作用——有关《朱三与刘二姐》的调查报告/王仿/民间文艺季刊/1988 (4)
- 壮族民歌的名称及其分布/黄革/广西民族学院学报/1988 (4)

- 试析民歌手的创造能力/金天麟/民间文艺季刊/1989 (1)
- 土家族民间歌谣分类概述/陈洪/鄂西大学学报/1989 (1)
- 苗瑶彝三族民歌及其文化背景比较研究/蒲亨强/民族艺术/1989 (3)
- 试论民歌的文化功能/刘之侠/贵州社会科学/1989 (4)
- 从歌谣看近代社会风尚的演变/顾军/民间文艺季刊/1990 (3)
- 试论双语文化中的双语民歌/刘凯/民族文学研究/1991 (1)
- 《敕勒歌》的篇题、作者及产生年代/曹文心/淮北煤矿师院学报/1991 (2)
- 弘扬民族文化,重新认识民歌/蒙光朝/民族艺术/1991 (3)
- 《中国歌谣集成》总序/贾芝/民间文学论坛/1992 (1)
- 对当代社会民谣的探析及伦理思考/徐中骞/道德与文明/1992 (2)
- 《楚辞·九歌》与苗族巫歌比较探讨/杨世章/贵州民族研究/1992 (3)
- 别具风采的深圳民间歌谣/苏伟光/深圳大学学报/1992 (4)
- 从民间“竹枝词”到文人“竹枝词”/屈小强/民间文学论坛/1992 (6)
- 中国古代歌谣理论概观/曾大兴/中南民族学院学报/1993 (1)
- 略论少数民族歌谣的艺术技巧与表现手法/王光荣/广西师院学报/1993 (3)
- 民间叙事诗的创作/王仿、郑硕人/上海文艺出版社/1993
- 论前期歌谣研究会的歌谣学建设/陈子艾/吉林大学社会科学学报/1993 (6)
- 中国俗文学七十年——纪念北京大学《歌谣周刊》创刊七十周年及俗文学学术讨论会文集/吴同瑞 等编/北京大学出版社/1994
- 吴越民歌色彩溯源/马骥/中国民间文化/1994 (1)
- 历代少数民族民间歌谣概论/何红一、祝注先/中南民族学院学报/1994 (4)
- 山东民间歌谣简论/武鹰/齐鲁学刊/1994 (5)
- 俗曲别裁/冀勤评注/学苑出版社/1998
- 读杨通江著《苗族歌谣文化》/谭达先/广西民族学院学报/1998 (1)
- 西藏民族说唱艺术探源/索次/民族艺术研究/1998 (1)
- 湖北民歌的二、四句式结构特征及其地理分布/徐雅岚/黄钟/1998 (3)
- 山西秧歌的民俗学研究/高兴/黄钟/1998 (3)
- 楚地田歌“下里巴人”源流考/饶学刚/民间文学论坛/1998 (2)
- 藏族强盗游侠歌的产生及艺术特色/嘉雍群培/中国音乐学/1998 (2)
- 村在民歌变唱中的地位和作用/李娜/中国音乐/1998 (2)
- 从民歌看川藏康巴人和粤东北客家人的族群性格/何国强/中国藏学/1998 (3)
- 畚族民歌在迁徙途中的遗留/蓝雪霏/音乐研究/1998 (3)
- 关于田歌跨世纪传承的思考/侯小声/上海艺术家/1998 (3)

- 论田(山)歌的文化形态与现代音乐审美的矛盾/金梅/上海艺术家/1998(3)
- 略论西北地区民歌的音乐特点/尹经民/宜春师专学报/1998(3)
- 维吾尔民间说唱的传统类型及文化功能/袁志广/新疆社科论坛/1998(3)
- 从《分亲和改装歌》看苗族社会风俗的演变/龙小金/贵州文史丛刊/1998(3)
- 论哈尼族哭嫁歌及其功利目的/白学光、汪致敏/民族艺术研究/1998(3)
- 新时期的藏族民间歌谣研究综述/李雄飞/中国藏学/1998(4)
- 贵州侗歌苗歌演唱特征的差异及成因/洪健生/贵州文史丛刊/1998(4)
- 陕北民歌与女性/冯志莲/乐府新声/1998(4)
- 陕北信天游源流疏/高杰/延安大学学报/1998(4)
- 蒙古民歌体裁分类初探/银宝/内蒙古师大学报/1998(6)
- 达斡尔族民歌旋律发挥发展手法的研究: 原真式手法的运用/铁宏乌兰托娅/内蒙古师大学报/1998(6)
- 中国民歌之路怎么走/李韵、张喻/光明日报/1997, 11, 19
- 畲族民歌与客家民歌的比较研究/盛雪霏/中国音乐/1999(1)
- 壮族三声部民歌初探/赵毅/中央民族大学学报/1999(1)
- 中国民歌: 悲哀多于快乐, 反抗多于顺从/顾颢刚/民俗研究/1999(1)
- 嫩江流域柯尔克孜族的民歌/于学斌/北方民族/1999(1)
- 佤族“走坡”习俗及其歌谣研究/苏沙宁/云南艺术学院学报/1999(1)
- 满通古斯语族的民族萨满歌曲属性辨析/傅彦滨、傅翠屏/中国音乐/1999(1)
- 三峡歌谣探略/覃昌年/四川三峡学院学报/1999(2)
- 南北朝乐府民歌比较分析/高建新/内蒙古社会科学/1999(2)
- 贵州民歌传承的忧思/邹逢时/贵州文史丛刊/1999(2)
- 全息的中国民歌/钱茸/中国音乐/1999(2)
- 壮族民歌的区域性特征/赵毅/中央音乐学院学报/1999(2)
- 海上丝绸之路与中国民歌四行诗之西传/段宝林/民族艺术/1999(2)
- 歌谣性意象的文化隐喻: 藏地歌谣的人类学解读/夏敏/民族艺术/1999(2)
- 析使, 歌谣中的宗教仪式性言说: 喜马拉雅山地歌谣片论/夏敏/民族文学研究/1999(2)
- 洮岷“花儿”中的祭祀性歌谣/柯杨/民族出版社: 《亚细亚民俗研究》(二)/1999

古代民歌

- 粤讴在文学的地位/许地山/民铎杂志/1922(3·3)

- 宋代民歌一斑/钟敬文/文学周报/1928(5)
- 关于粤讴及其作者/招勉之/北新半月刊/1928, 3(2·9)
- 时代的“时曲”/郑振铎/文学杂志/(北平)/1933, 5(1·2)
- 粤风的前身/顾颉刚/民间月刊/1933, 8(2·8)
- 关于粤风续九/容肇祖/民间月刊/1934(2·10~11)
- 清代歌谣的采集/叶德均/青年界/1934(6·4)
- 《粤风》之地理的考察/乐嗣炳/《文学》(上海)/1934, 6(2·6)
- 六朝乐府与民歌/王运熙/古典文学出版社/1957
- 中国古代歌谣散论/天鹰/古典文学出版社/1957
- 诗经研究论文集/人民文学出版社编辑部编/人民文学出版社/1959
- 唐代民歌考释及变文考论/杨公骕/吉林人民出版社/1962
- 诗经与周代社会研究/孙作云/中华书局/1966
- 南北朝与隋代民歌/林祖亮/自由谈/1979, 7(30·7)
- 魏晋南北朝的清商乐和民歌/阴法鲁/同刊/1981(11)
- 《弹歌》浅释/莫高/民间文学论坛/1982(2)
- 《锦州巴歌》试解/伏元杰/文谭/1982(5)
- 谈《周易》中的歌谣/郑谦/山茶/1982(5)
- 远古时期及奴隶社会的歌谣/王廷珍等/音乐探索/1983年创刊号
- 粤讴与晚清政治/冼玉清/岭南文史/1983(1), 1984(1)
- 《竹枝词》的渊源及其流变/倪木兴/《泉州师专学报》/1983(2)
- 《易经》中的民歌辩证/唐志凯/求是学刊/1984(2)
- 唐代民间歌谣发生的原因及其社会背景/邱燮友/国文学报/1986(4)
- 浅谈明代民歌/鹿忆鹿/文艺月刊/1986(202~204)
- 略论明清及民国时期的侗族诗歌/杨权/中央民族学院学报/1986(4)
- 明代民歌理论概况/齐鲁青/内蒙古大学学报/1986(1)
- 试论土家族《竹枝词》对我国作家文学的影响/沈阳/民族文学研究/1986(6)
- 漫话土家族传统古歌——摆手歌/彭勃/长沙水电师院学报/1987(3)
- 论邵子庸的《粤讴》/梁鉴江/岭南文史/1988(1)
- 苏东坡“鸡鸣歌”考证辨释——兼谈田歌(秧歌)的源流/饶学刚/民间文艺季刊/1988(4)
- 秦代民间歌谣在文学史上的地位和影响/吴福文/龙岩师专学报/1989(1)
- 古《弹歌》与羌文化——《弹歌》研究断想/余仁澍/南风/1989(2)
- 楚谣谚歌诀散论/张胜琳/安徽史学/1989(4)

- 竹枝词断想及其他/李藩/民间文学论坛/1989 (6)
- 探《竹枝》之源——从声音工具、宗教咒语到一种独立的民间艺术形式/季智慧/民间文学论坛/1989 (6)
- 中国古代的祭礼与歌谣/格拉耐著,张铭远译/上海文艺出版社/1989
- 公正在于求实、科学在于求是——就《越人歌》族属问题再与邓敏文先生商榷/朽木次郎/贵州民族研究/1990 (1)
- 也谈《越人歌》/覃平/贵州民族研究/1990 (1)
- 南北朝民歌风格的比较/江聪平/兴大中文学报/1990 (3)
- 更沉重的枷锁,更强烈的呼声——论明清爱情民歌的时代特征/吴九成 等/抚顺教育学院学报/1990 (2)
- 纳西族《祭天古歌》与《楚辞》的比较/陈烈/中南民族学院学报/1990 (1)
- 吴地神歌源流考/顾希佳/民间文学论坛/1990 (5)
- 太平天国与歌谣/严永通/学术论坛/1991 (6)
- 古谣《弹歌》新解/陆丽波/曲靖师专学报/1991 (1)
- 藏族《世界形成歌》(部分)的原型结构解析/夏敏/西藏民族学院学报/1992 (1)
- 古老的民族,古老的祭辞——从一篇金沙江傣族的农田祭辞说起/芮增瑞/民族文学研究/1993 (1)
- 试论汉民歌对周民歌伦理思想的继承/萧月贤/郑州大学学报/1992 (4)
- 古代民谣散论/廖以厚/抚州师专学报/1992 (4)
- 从冯梦龙《山歌》看明后期吴中社会风尚/徐建华/上海师大学报/1993 (3)
- 从民间歌谣看明清之际人民的反礼教思潮/刘清阳/西北大学学报/1993 (4)
- 先秦民间歌谣与原始宗教/杨兴华/社科纵横/1994 (2)
- 佤族木鼓祭辞/尼嘎/民族文学研究/1994 (2)
- 《中国苗族古歌》简论/祝注先/民间文学论坛/1994 (4)
- 傣族古歌谣中的稻作年代考/曾雄生/自然科学史研究/1998 (4)

新 民 歌

- 新民歌论文集/东风文艺出版社编/东风文艺出版社/1958
- 新民歌用韵情况的分析/史存直/华东师大学报/1958 (4)
- 向民歌学习/中国民间文学研究会编/作家出版社/1958
- 试论云南各族新民歌/晓雪/诗刊/1958 (11)

- 进一步发展新民歌运动/陆守斌/人民日报/1958, 12, 10
- 从新民歌中看党和人民的关系/中文系三年级(三班)民歌小组编, 方文一、朱安群执笔/北京师大学报/1958(12)
- 黄存人民公社王立庄新民歌调查报告/哲学系四年级王立庄文化革命调查队/北京大学学报/1959(1)
- 周扬同志《新民歌开拓了诗歌的道路》的思想内容/马白/语言文学/1959(1)
- 学习新民歌/沙鸥/北京出版社/1959
- 社会主义民间文学的纲领——关于《新民歌开拓了诗歌的新道路》/天鹰/语文教学/1959(3)
- 谈谈新民歌/刘家鸣/高等教育出版社/1959
- 新民歌创作的规律/天鹰/民间文学/1959(9)
- 《红旗歌谣》问世的重大意义/陶阳/民间文学/1959(10)
- 1958年中国民歌运动/天鹰/上海文艺出版社/1959
- 新国风赞/田间/百花文艺出版社/1959
- 新民歌赞/南京大学中文系编/江苏文艺出版社/1960
- 新民歌的语言艺术/胡奇光等/上海教育出版社/1961
- 重读《红旗歌谣》——略谈五八年民歌运动/许传京/淮北煤矿师范学院学报/1980(2)
- 如何正确对待五八年新民歌/陈光瓚/民间文学/1980(10)
- 五八年民歌与“反现实主义倾向”的问题——与新民、耕青两位商榷/李根宝/上海师院学报/1981(2)
- 一九五八年新民歌运动再评价/郭澄/新疆大学学报/1981(2)
- 新民歌讨论/民间文学/民间文学/1981(4)
- 劳动的歌声, 历史的镜子——试论一九五八年大跃进与新民歌的关系/李根宝/民间文学论丛/中国民间文艺出版社/1981
- 也谈一九五八年的民歌创作/姚莉/民间文学/1981(7)
- 关于大跃进民歌运动的回顾/青野/民间文学/1981(9)
- 要全面评价新民歌/李景江/民间文学/1981(11)
- 一九五八年新民歌运动再评价问题讨论综述/肖莉/文学研究动态/1981(13)
- 谈新民歌中的“二结合”——兼为一九五八年民歌一辩/吴士余/浙江师院学报/1982(1)
- 《红旗歌谣》评价问题/周扬/民间文学论坛/1982年创刊号
- 一九五八年民歌的辩证/安栋梁/河北师院学报/1983(4)
- 论大跃进歌谣——与新民、耕青同志商榷/李莎青/当代文学研究丛刊/1983(4)
- 对大跃进民歌的几点再认识/朱晓进/当代文艺思潮/1983(5)

评我国“大跃进”时期的新民歌运动/毛志雄/湖南师大社会科学学报/1987(3)

浅谈当代讽谏歌谣/张仕幹/新疆艺术/1994(6)

红色歌谣

几首农民革命歌谣/袁飞/民间文学/1958(11)

谈陕南老根据地的红色歌谣/马家骏/人文杂志/1959(4)

一部红色的史诗——读《红色歌谣集》/冷钢/山西日报/1959, 7, 19

读《太平天国歌谣》散记/石林/民间文学/1959(8)

第二次国内革命战争时期的革命歌谣/刘锡诚/文史哲/1962(5)

从民谣中看老百姓的抗日情绪/杜学知/现代学苑/1972(9·10)

闽西革命歌谣的思想艺术特色/陈炜萍/民间文学论丛/中国民间文艺出版社/1981

海南妇女与革命民歌/张国城 等/南方日报/1982, 3, 7

秋收起义, 战歌嘹亮——学习文家市的红军歌谣/叶辉 等/文学报/1983, 12, 22

试论苏区歌谣的思想内容、艺术特征及其作用/邵天柱/争鸣/1984(1)

闽浙赣苏区红色歌谣简论/梅正强/上饶师专学报/1984(2)

延安时期的陇东红色歌谣/穆长青/延安文艺研究/1987(1)

仪式歌

一首很长的傣人结婚仪式歌/石兆棠/中山大学语言历史研究所周刊/1928(5·57~58)

谈嫁娶喜歌/李家瑞/歌谣周刊/1936(2·25)

东莞婚歌研究/刘伟民/民俗季刊/1937(1·2)

试论土家族哭嫁歌的娱乐性——兼及它的功利目的/彭荣德/民族文化/1987(3)

江西南昌的贺郎歌/张为纲/歌谣周刊/1937(3·7)

塞北的新婚令/宗丕凤 等/歌谣周刊/1937(3·7)

满洲祀祖的巫歌——单鼓词/孙作云/艺文杂志/1944(2·5)

台湾婚俗中的哭嫁词和闹房诗/何昭南/民间知识/1967(360)

牵亡歌与牵亡歌团/蔡懋棠/台湾风物/1978(28·2)

挽歌考/西岡弘著, 蔡懋棠译/台湾风物/1979(29·4)

布耐索(回族宴席曲)/甘肃文艺编辑部/甘肃文艺/1980(7)

《撒赫稀》(撒拉族哭婚调)/马学义/青海湖/1980(8)

- 绚丽多彩的蒙古族祝词和赞词/赵永饬 等/民间文学/1980 (10)
- 简谈回族宴席曲/周梦诗/西北民族学院学报/1981 (3)
- 榴花唢呐伴哭嫁——江华瑶族的《哭嫁歌》/赵海洲/楚风/1983 (2)
- 撒尼的守灵诗/毕志峰/民族文化/1982 (4)
- 黔阳的《酒歌》/王建荣/楚风/1983 (3)
- 黑彝《哭嫁歌》初探/芮增端/民族文化/1983 (6)
- 西藏婚礼习俗与婚礼歌/廖东凡/西藏文学/1985 (12)
- 兰屿渔人社大船落成礼歌/刘斌雄/中央研究院民族学研究所集刊/1984 (54)
- 回族哭嫁歌与婚俗探源/丁大林/南风/1986 (2)
- 哈萨克族有关人生礼仪的习俗歌/佟中明/民族文学研究/1987 (6)
- 苗族婚礼歌/蒲亨强/中国音乐/1988 (1)
- 汉地瓷器与藏族婚礼歌/阎生聪/民族文学研究/1989 (4)
- 试析哭嫁歌/石宗仁/西南民族学院学报/1989 (3)
- 布依族丧葬祭祀歌社会历史价值刍议/侯绍庄/贵州民族研究/1989 (3)
- 仡佬族婚礼酒歌/张人卓/中国音乐/1989 (3)
- 头社阿立祖祭仪歌曲之研究/林清财/台南家专学报/1989 (8)
- 一曲母系氏族崩溃的挽歌——哈尼族《哭嫁歌》/毛佑全/民族文学研究/1990 (3)
- 说《哭嫁歌》/徐新建/贵州大学学报/1990 (3)
- 一组古老的文化符号——汉民族婚礼对歌《洞房经》溯源/陈华文/浙江师大学报/1990 (3)
- 蒙古婚礼歌概述/荣·苏赫/内蒙古社会科学/1990 (4)
- 饶有意味的哲思——谈纳西族的《挽歌》/和钟华/山茶/1990 (1)
- 闽南“落阴”歌谣初探/李国俊/汉学研究/1990 (8·1)
- 凉山彝族婚礼歌及其特点/李明珍/中国音乐/1992 (1)
- 浅谈彝族婚宴歌中祝福调的生殖意识/杨春华/楚雄师专学报/1993 (4)
- 赛夏族矮人祭歌词重探/李壬癸/中央研究院历史语言研究所集刊/1993 (64·4)
- 吴越神歌艺术特征初探/顾希佳/中国民间文化/1994 (1)
- 侗乡神歌概述/徐春雷/中国民间文化/1994 (2)
- 从神歌看吴越文化的地域特征及其成因/顾希佳/杭州师院学报/1994 (2)
- 卓仓藏族婚礼歌中的几条口碑资料/索端智/青海民族学院学报/1994 (3)
- 满族萨满神歌考略/杨久盛/乐府新声/1998 (2)
- 祭歌中的神女：论怨妇原型的艺术形象置换/王林/艺海/1998 (3)

劳 动 歌

- 读了《耕者之歌》以后/容肇祖/民俗周刊/1928 (38)
 卖解的歌/顾颉刚/歌谣周刊/1936 (2·3)
 夯歌/佟晶心/歌谣周刊/1936 (2·20)
 谈“川江号子”/沈继明/四川日报/1962, 7, 3
 陕北搬水船夫曲简介/航海/音乐辅导/1979 (6)
 别具一格的劳动歌《打鼓草》/谢远辉/山茶/1984 (2)
 乌江船工号子初探/田永红/鄂西大学学报/1989 (1)
 蚕歌与蚕乡习俗/徐春雷/中国民间文化/1991 (2)

情 歌

- 民间的情歌/刘经庵/京报文学周刊/1925, 10, 31 (39)
 摩些情歌/闻宥/歌谣周刊/1936 (2·12)
 广西民歌和性爱的探讨/黄芝岗/中流/1936 (1·8)
 谈喇嘛之谣——序仓洋底情歌/姜子匡/歌谣周刊/1937 (3·3)
 韵味深长的畲民情歌/蓝天/浙江月刊/1969 (10~11)
 谈歌谣中的情歌/田慕梵/今日中国/1975 (56~57)
 情歌绮丽话南朝(上、下)/胡钝俞/夏声/1978 (159~160)
 西藏仓洋嘉措情歌的思想和艺术/段宝林/北京大学学报/1979 (6)
 门巴族民间情歌与仓洋加措/于乃昌/西藏文艺/1980 (1)
 真挚的爱情, 火热的心声——爬山歌的情歌与古代恋歌浅探/韩燕如 等/山丹/1981
 (2~3)
 试论情歌的起源及其社会基础/张海元/中山大学学报/1981 (2)
 真挚朴实, 优美动人——土家族情歌初探/彭南均/吉首大学学报/1982 (1)
 血缘家庭时代的奇葩——谈基诺族的原始情歌《巴什》/林玉亭/山茶/1982 (4)
 仓央嘉措情歌与西藏民族/杨恩洪/民间文学论坛/1982 (3)
 仓央嘉措及其情歌研究/黄颢 等/西藏人民出版社/1982
 试谈广西情歌的比/杜宰经 等/广西民间文学丛刊/1983 (9)
 瑶族情歌说略/唐曾孝/零陵师专学报/1984 (1)

- 新颖奇特,形象生动——土家族情歌再探/彭南均/吉首大学学报/1984(2)
- 《南盘江情歌》纵横谈/李子和/民族文学研究/1984(3)
- 马的情景描写——蒙古族情歌中的规成思路/周政保/新疆民族文学/1984(6)
- 新疆民间传统情歌的艺术特色/吴治/新疆民族文学/1985(2)
- 维吾尔族情歌初探/雷茂奎/民族文学研究/1985(2)
- 锡伯族情歌初探/余吐肯/民族文学研究/1986(6)
- 论藏族情歌的情操美/许英国/青海社会科学/1986(6)
- 布依族“情歌”的传统形态及其与民族婚姻的渊源关系/李继昌/音乐研究/1987(2)
- 从土家族情歌看其恋爱道德观/黄忠彩/中央民族学院学报/1987(2)
- 羌汉情歌比较/吴贤哲 等/中央民族学院学报/1987(3)
- 科尔沁情歌漫谈/诺敏/内蒙古民族师院学报/1987(3)
- 鄂西土家族五句子传统情歌初探/田发刚/鄂西大学学报/1989(1)
- 鄂伦春族的情歌/孙桂森/内蒙古社会科学/1989(2)
- 爱情“花儿”简论/马甘/银川师专学报/1989(2)
- 川陕革命根据地情歌浅析/万林/川陕苏区历史研究/1990(1)
- 广西壮族“歌墟”情歌的分类/贾录辉/中央民族学院学报/1990(3)
- 土家族情歌盛衰论/彭荣德/民间文学论丛/1990(4)
- 浅析土家族情歌抒情的艺术性/杨昌鑫/中南民族学院学报/1990(5)
- 从《情歌》看仓央嘉措的妇女观/陶晓辉/西藏民族学院学报/1991(2)
- 试论土家族情歌的社会功能/向泽银/中南民族学院学报/1991(2)
- 京族爱情歌谣表情达意方式略论/陈略/民族艺术/1991(3)
- 苗族情歌意境初探/李文明/贵州民族研究/1992(2)
- 荔波坤地布依族情歌生态浅析/欧国情/南风/1992(2)
- 论客家传统情歌的婚姻伦理观/魏启清/岭南文史/1992(2)
- 满族情歌论/赵志忠/民族文学研究/1992(3)
- 论《西南采风录》的情歌文化/张景华/云南师大哲学社会科学学报/1992(4)
- 论土家族苗族情歌中的“撒野现象”/蔡元亨/中南民族学院学报/1992(5)
- 色彩斑斓的客家情歌/王东甫/广东民族学院学报/1994(2)
- 哈萨克情歌初探/马幸荣/新疆大学学报/1994(3)
- 土家族情歌的两个阶段及女性心态/曹毅/民族论坛/1994(3)
- 《诗经》恋歌与布依族情歌比较/王德龙/贵州文史丛刊/1994(4)
- 北方汉族民间情歌的地域特点/马华祥/河南师大学报/1994(5)
- 云南少数民族情歌与婚恋习俗文化/周凯模/民族艺术/1998(3)

野玫瑰：中国民间私情歌选评/山民/大众文艺出版社/1998

儿 歌

- 读《童谣大观》/周作人/歌谣周刊/1923 (10)
 吕坤的《演小儿语》/周作人/歌谣周刊/1923 (12)
 儿歌之研究/周作人/歌谣周刊/1923 (33~34)
 儿童的游戏歌谣/静闻/民间文艺/1928 (11~12)
 儿歌的唱法/徐芳/歌谣周刊/1936 (2·2)
 绍兴儿歌述略序/周作人/歌谣周书/1936 (2·3)
 儿歌中的教训与希望/苏子涵/歌谣周刊/1936 (2·15)
 乡土童谣的研究/郑良宗/中国语文/1963 (13·6)
 故乡儿歌和游戏/卢业高/湖北文献/1976 (41)
 儿歌浅谈/蒋风/四川人民出版社/1979
 我国第一部儿歌专集《小儿语》/刘饶民/今昔谈/1981 (3)
 郑旭旦的《天籁集》与儿歌/陈子艾/民间文学论坛/1982 (3)
 谈游戏歌的教育作用/杨永泉/民间文学/1983 (6)
 试谈古代童谣/汪庆柏/南京师大学报/1986 (1)
 童歌小议/汪曾祺/民间文学论坛/1987 (1)
 儿歌研究之今昔/吴亚梅、吴季芬/民俗曲艺/1988 (51)
 台湾童谣的收集与研究/林文宝/国教之声/1991 (25·2)
 台湾童谣概说/冯辉岳/国立中央图书馆台湾分馆馆刊/1992 (10)
 试论台湾童谣/林文宝/台东师院学报/1993 (5)
 台湾童谣传播过程所呈之现象试析/王幸华/中台医专学报/1994 (8)

叙 事 长 诗

- 搜集《娥并与桑洛》回忆片断/余仁澍/云南日报/1959, 6, 25
 关于《布伯》的整理/兰鸿恩、莎红/民间文学/1959 (8)
 傣族古代的几篇长篇叙事诗/云南省民族民间文学西双版纳调查队/文学评论/1959 (6)
 一部优美生动的叙事诗《娥并与桑洛》/袁敦/民间文学/1959 (7)
 民间文学遗产必须批判地继承——小议纳西族长诗《游悲》中的情死/和鸿春/边疆

- 文艺/1963 (11)
- 关于《马五哥和尕豆妹》/周梦诗/回族文学丛刊/1980 (1)
- 评侗族琵琶歌《梅娟》的翻译整理/依易天/广西文学/1981 (2)
- 《召树屯》渊源考——兼论古代西双版纳和兰那的密切关系/谢远章/研究集刊/1981 (3~4)
- 长篇叙事诗《刘三妹》/韦其麟/南宁师院学报/1982 (1)
- 傣族叙事长诗中的妇女形象/成志一等/思想战线/1982 (1)
- 对《阿诗玛》翻译和整理的几点浅见/罗希吾戈/山茶/1982 (2)
- 傣族长诗《召树屯》纵横谈/王松/思想战线/1982 (4)
- 谈傣族民间叙事长诗的爱情描写/肖玉明/思想战线/1982 (4)
- 近代长篇吴歌中妇女形象的历史意义/姜彬/民间文学论坛/1983 (4)
- 关于《金竹情》的搜集整理/岑美强等/南风/1983 (6)
- 浅谈汉族叙事诗《郭丁香》的艺术特色/罗娟/民间文学/1984 (1)
- 傣族叙事诗对神话的继承和发展/冯寿轩/民族文化/1984 (2)
- 血泪交织的悲歌——试论毛南族的《枫娥歌》/姚正康/民族文学研究/1984 (2)
- 壮族长诗《唱文龙》源流及其变异/罗汉田/民族文学研究/1984 (2)
- 试论黔东南苗族爱情叙事长诗/潘定智/南风/1984 (2)
- 论壮族民间长诗《李旦与凤姣》/刘戈/学术论坛/1984 (4)
- 哈萨克民间长诗中的女性形象/哈扎拉·奴拉德勒著,杨振明翻译整理/新疆大学学报/1984 (4)
- 苗族长诗中的舅表婚及其在文化史上的意义/张紫晨/民间文学论丛/1984 (4)
- 简评青海第一部民间叙事长诗《方四娘》/许英国/青海社会科学/1984 (5)
- 略论布依族叙事诗《王仙姑》/汛河/贵州民族研究/1985 (1)
- 论《达备之歌》——兼及《达稳之歌》/欧阳若修/二月三/1985 (14)
- 试论《勒俄特依》的艺术价值/熊述碧/西南民族学院学报/1985 (4)
- 侗族文学史上的丰碑——《珠郎娘美》/邓敏文等/民族文化/1986 (1)
- 傣族民间叙事诗的历史价值/秦家华/民间文艺季刊/1986 (2)
- 长篇叙事吴歌的发现与研究/金熙/民间文学论坛/1986 (2)
- 试论红娘子的人物个性——兼谈叙事民歌《红娘子》的形成与发展/王仿/民间文艺季刊/1987 (2)
- 论傣族对《兰嘎西贺》的创造/王国祥/云南社会科学/1987 (3)
- 傣族叙事长诗兴起的历史背景及原由/冯寿轩/民族文化/1987 (4)
- 傣族悲剧性叙事长诗的审美特征/杨丽珍/民族文学研究/1987 (6)

- 《召树屯》与《诺桑王子》同源新证/蒋述卓/思想战线/1987(6)
- 略论傣族民间叙事诗中的贤明君王/李子贤/民族文学研究/1989(2)
- 《薛六郎》与江南婚俗/舜娟/民间文艺季刊/1989(2)
- 蒙加尼谈哈萨克民间叙事长诗/尼合迈德·蒙加尼/新疆社会科学/1990(1)
- 试论苗族爱情叙事诗歌的悲剧性/龙志敏/贵州文史丛刊/1990(1)
- 纵横交错的文化交流网络中的《召树屯》/刘守华/民族文学研究/1990(1)
- 浅谈傣族民间叙事长诗的浪漫主义色彩/李植森/山茶/1990(2)
- 长篇叙事诗《阿诗玛》的形成/君岛久子著,白庚胜译/云南社会科学/1990(2)
- 《阿诗玛》难题较量探析/傅光宇/民族文学研究/1990(3)
- 柯尔克孜族民间叙事诗的历史演变及其主要特征/张彦平/民族文学研究/1990(4)
- 初析苗族叙事长诗《开亲结义》/赵海洲/民族文学研究/1993(1)
- 白族民间叙事诗《黄氏女》的比较研究/刘守华/民族文学研究/1993(3)
- 苗族《开亲歌》与数学/周开瑞/西南民族学院学报/1993(5)
- 论长篇叙事吴歌中的性意识/蔡利民/东南文化/1994(1)

史 诗 通 论

- 试论史诗对神话的继承和否定/杨知勇/思想战线/1981(5)
- 试论少数民族的神话史诗/陶学良/民间文学论坛/1982(3)
- 谈少数民族英雄史诗/陶立璠/中华民族学院学报/1983(3)
- 英雄史诗浅释/潜明兹/民间文学/1983(1)
- 谈创世史诗/鲁兵/民间文学/1983(2)
- 创世史诗的结构和审美发生/郑凡/山茶/1983(4)
- 南方少数民族史诗的类型/李子贤/民族文化/1984(1)
- 略论南方少数民族原始性史诗发达的历史根源/李子贤/民族文学研究/1984(1)
- 中国古代的民族史诗——早周史诗/赵洪林/研究生论文集刊/1984(1)
- 神农架发现汉族首部创世史诗/湖北日报/湖北日报/1984,9,21
- 广西少数民族创世史诗及古歌价值初探/衣冠品/广西民族学院学报/1985(3)
- 论民间长诗与民族史诗/公木/民间文学论坛/1985(6)
- “伊玛堪”、“摩苏昆”、“柔卡拉”——中国、日本北方渔猎民族英雄史诗形体论/马名超/民间文学论坛/1986(1)
- 古代汉族为何未产生长篇叙事英雄史诗——对黑格尔一个论断的初步考察/蓝华增/

- 民间文艺季刊/1987(1)
- 史诗研究方法论刍议/段宝林/民间文学研究/1987(4)
- 史诗类型略论/潜明兹/民间文学研究/1987(4)
- 活形态的南方少数民族史诗和古歌/刘亚湖/民间文学/1987(8)
- 汉族古代史诗不发达原因初探/陈来生/衡阳师专学报/1989(1)
- 突厥史诗英雄特异诞生母体中的萨满文化因素/郎樱/民间文学论坛/1989(2)
- 中国三大史诗结构之比较/姚宝瑄 等/民族文学研究/1989(2)
- 关于阿尔泰语系民族英雄史诗、英雄故事的一些共性问题/仁钦道尔吉/民族文学研究/1989(6)
- 南北方英雄史诗的比较/杨丽珍/中南民族学院学报/1989(6)
- 祭天古歌——独有的文献价值/巴茅/文艺报/1990, 1, 6
- 听众在史诗传承中的地位与作用/郎樱/民族文学研究/1991(3)
- 中国少数民族英雄史诗/潜明兹/天津教育出版社/1991
- 天将降大任于斯人也——浅论史诗英雄诞生之叙事模式/宋长宏/民族文学研究/1992(3)
- 史诗中祈子仪式的比较研究/张彦平/民族文学研究/1993(4)
- 佛教文化与中国英雄史诗/潜明兹/民族文学研究/1994(1)
- 我国三大英雄史诗比较研究/郎樱/西域研究/1994(3)
- 中国少数民族英雄史诗/潜明兹/台湾商务印书馆/1994
- 蒙古族叙事诗与纳西族神话比较研究/高滕达次郎/民族文学研究/1995(4)
- 江南民间叙事诗及故事/钱舜娟/上海文艺出版社/1997
- 彝族叙事诗中的悲剧色彩: 兼与汉乐府《孔雀东南飞》比较/张纯德/云南师范大学学报/1999(1)
- 评彝族叙事长诗《可保古城传奇》/毛伟/贵州文史丛刊/1999(1)
- 史诗中的妇女形象及其文化内涵/郎樱/民间文学论坛/1995(2)
- 中国少数民族英雄史诗/潜明兹/商务印书馆/1996
- 中国史诗的特质/史克/内蒙古大学学报/1997(1)
- 口头诗歌传统与表演中的创作问题: 荷马与荷马史诗研究的启示/尹虎彬/海南师院学校/1997(1)
- 马克思主义史诗学/赵秉理/内蒙古社会科学/1997(5)
- 史诗与体育/张元/内蒙古师大学报/1998(1)
- 史诗艺术的一般特点/孟慧英/青海社会科学/1998(1)
- 中国少数民族英雄史诗的类型及文化生态/叶舒宪/东方丛刊/1998(2)
- 西北少数民族英雄史诗的审美思考/吕霞/青海社会科学/1998(2)

史诗的神圣性与史诗的神力崇拜/郎樱/民间文学论坛/1998(4)

西南少数民族神话史诗的时空观/F四代/民间文学论坛/1998(4)

《格萨尔》研究

埋藏在高原的一颗文学明珠——漫谈藏族英雄史诗《格萨尔》/李佳俊/西藏日报/
1980, 3, 5

试论《格萨尔王》的形象塑造及“史诗”的时代背景/王映川/民族文学研究/1981
(1~2)

藏族史诗《格萨尔王传》初探/七美多吉/西南民族学院学报/1981(2)

试论格萨尔与不弄部落的关系/陈宗祥/西南民族学院学报/1981(4)

关于《格萨尔》的搜集整理工作/降边嘉措/民族文学研究/1983年创刊号

《格萨尔王传》研究之管见/开斗山 等/中央民族学院学报/1983(4)

略论格萨尔艺术形象的时代意义/许英国/青海社会科学/1984(1)

岭·格萨尔论/吴均/民族文学研究/1984(1)

青海地区对英雄史诗《格萨尔王传》搜集概况/姜佐鸿/民族文学研究/1984(1)

《格萨尔》谚语试评/王兴先/西北民族学院学报/1984(2)

英雄史诗《格萨尔》的流传和演变/降边嘉措/山茶/1984(2)

《格萨尔》是世界上最长的伟大英雄史诗/王沂暖/西南民族学院学报/1984(3)

杰出的民间艺术家——浅谈《格萨尔》说唱艺人/降边嘉措/西藏研究/1984(4)

关于《格萨尔》史诗的作者和整理者/徐国琼/西藏研究/1984(4)

略论《格萨尔王传》的演唱形式与唐代变文的关系/许英国/青海社会科学/1985(2)

简论《格萨尔》的人民性/雷廷祥/青海社会科学/1985(2)

关于蒙藏《格萨尔》的关系/降边嘉措/内蒙古社会科学/1985(2)

试析《格萨尔王传》中王妃珠毛的形象/李梅花/青海民族学院学报/1985(3)

试论《岭·格萨尔王传》主题的变异/毛继祖/青海社会科学/1985(5)

从《岭格萨尔·赛马称王》看格萨尔/谢佐/青海社会科学/1985(5)

关于《格萨尔》的产生时代/降边嘉措/青海社会科学/1985(6)

《格萨尔王传》和它的传人/朱小兵/瞭望/1985(8)

试论《格萨尔》“仲肯”的“博仲”/徐国琼/民间文学论坛/1986(1)

论《格萨尔》史诗的神话色彩/徐国琼/西藏研究/1986(1)

《格萨尔》的艺术结构/降边嘉措/西藏民族学院学报/1986(1)

- 格萨尔艺术“托梦神授”的实质及其他/杨恩洪/民间文学论坛/1986(1)
- 《格萨尔王传》岭国三十英雄辨/王兴先/西北民族学院学报/1986(2)
- 《格萨尔》人物梅乳泽论/吴伟/民族文学研究/1986(3)
- 浅析《格萨尔》与宗教的关系/降边嘉措/西藏研究/1986(2-3-5)
- 格萨尔名字探析/降边嘉措/民族文学研究/1986(3)
- 《格萨尔》的流传与接受论/周伟/民族文学研究/1986(5)
- 北京版《格萨尔传》特征之探讨/赫吉思/青海社会科学/1986(5)
- 关于《格萨尔》研究的思考/张晓明/西藏民族学院学报/1986(4)
- 国外学者研究《格萨尔传》史诗若干成果述评/魏英邦/青海社会科学/1986(5)
- 关于格萨尔的传说和遗迹/降边嘉措/西北民族学院学报/1987(1)
- 《格萨尔王传》说唱艺人神授说浅析/阎振中/西藏研究/1987(1)
- 论几个不同身世的格萨尔/徐国琼/民间文学论坛/1987(6)
- 史诗《格萨尔王传》抄本、刻本溯源/杨恩洪/民间文学论坛/1987(6)
- 《格萨尔》民俗特征浅析/王兴先/西北民族学院学报/1988(4)
- 论《格萨尔》的人物原型/吴伟/民间文学研究/1988(6)
- 试论《格萨尔王传》产生的背景及倾向/索代/西藏研究/1989(1)
- 《格萨尔王传》中的死亡与复生母题/呼日勒沙/民族文学研究/1989(3)
- 《格萨尔》的宗教渗透和其形象思想上的深刻矛盾/张晓明/西藏研究/1989(3)
- 《格萨尔王传》研究中的宗教问题/周望潮/西藏研究/1989(4)
- 普米族与藏族《格萨尔》比较研究/李沅/民族文学研究/1989(5)
- 略论《格萨尔王传》的流布/杨恩洪/民族文学研究/1989(5)
- 论《格萨尔》史诗中的藏汉友谊/徐国琼/云南社会科学/1989(6)
- 谈谈《格萨尔》时代精神的不可超越性/王哲一/民族文学研究/1989(6)
- 《格萨尔》史诗中的婚姻与家庭/李学琴/民族文学研究/1989(6)
- 《格萨尔王传》与藏族文化/降边嘉措/民族文学研究/1989(6)
- 格萨尔与岭/王沂暖/西北民族研究/1990(1)
- 藏、土族、裕固族《格萨尔》比较研究/王兴先/西北民族研究/1990(1)
- 西藏《格萨尔》与巴尔底斯坦《盖瑟尔》的比较/徐国琼/民族文学研究/1990(3)
- 生活的写照,历史的画卷——从《格萨尔王传》看古代藏族社会与宗教/杨恩洪/民族文学研究/1990(3)
- 《格萨尔》“抑佛扬本”论者之根据分析/吴均/中国藏学/1990(4)
- 试论《格萨尔》诸多分部本产生的原因/何天慧/西北民族学院学报/1990(4)
- 谈《格萨尔王传》的文化价值/索代/西北民族学院学报/1990(4)

- 略论《格萨尔》崛起、奋发的民族精神/王兴先/西北民族学院学报/1991 (2)
- 藏族英雄史诗《格萨尔》审美价值的思考/曲江才让/青海社会科学/1991 (3)
- 《罗摩衍那》与《格萨尔王传》/索代/东亚研究/1991 (3)
- 《格萨尔王传》与藏族文化圈/丹珠昂奔/西藏研究/1991 (4)
- 《论格萨尔》的人物性格/吴伟/中国藏学/1991 (4)
- 藏族《格萨尔》与白族金鸡崇拜/李源/西藏研究/1991 (4)
- 《格萨尔》史诗产生和形成时代之我见/何天慧/甘肃社会科学/1991 (4)
- 《格萨尔》传承方式研究/周炜/西藏研究/1991 (4)
- 论《格萨尔》史诗中“十三”数词的象征内涵/徐国琼/西藏研究/1991 (4)
- 格萨尔与江格尔形象探异/陈晓红/中央民族学院学报/1991 (4)
- 《萨迦格言》与《丹珠尔》中格言诗的关系/谢后芳/中央民族学院学报/1991 (4)
- 《格萨尔王传》的神灵系统——兼论相关的宗教问题/丹珠昂奔/民族文学研究/1992 (1)
- 《格萨尔》中的古代藏族社会及其文化/王兴先/西北民族研究/1992 (2)
- 浅谈《格萨尔》中的夸张/李学琴/西南民族学院学报/1992 (2)
- 论《格萨尔》史诗的二度创作/肖崇素/民间文学论坛/1992 (4)
- 论藏族史诗《格萨尔》中的巫文化因素/徐国琼/中国民间文化/1992 (2)
- 格萨尔原型断想——从裕固族《格萨尔故事》看格萨尔其人/武文/民族文学研究/1992 (3)
- 从《格萨尔》看古代藏族部落社会的伦理道理/李学琴/西藏研究/1992 (4)
- 格萨尔实有其人考/谭玉良/西藏研究/1992 (4)
- 关于蒙文三种版本《格斯(萨)尔》的关系及其渊源/孟和/中央民族学院学报/1992 (5)
- 史诗《格萨尔》与藏族民间故事/谈士杰/青海社会科学/1993 (1)
- 关于建立“格萨尔学”科学体系的初步构想/王兴先/西北民族学院学报/1993 (2)
- 《格萨尔》的音乐性——史诗文字对其音乐的表述之研究/扎西达杰/中国藏学/1993 (2)
- 从《格萨尔王传》看古代藏族游牧部落/何峰/青海社会科学/1993 (2)
- 从史诗《格萨尔》看藏族部落的武器装备/何峰/西北民族研究/1993 (2)
- 《格萨尔王传·取雪山水晶国》描述的巫术活动探讨/周炜/青海社会科学/1993 (2)
- 《格萨尔王传》中的藏族原始宗教/周锡银/西藏研究/1993 (2)
- 《征服霍尔》与《格萨尔王传》的产生时代/马学仁/青海民族学院学报/1993 (2)
- 谈谈《格萨尔》的整理和翻译问题/马进武/西北民族学院学报/1993 (2)
- 《格萨尔》史诗哲学思想浅析/郭海云/中国藏学/1993 (2)
- 试论《格萨尔王传》的艺术性翻译问题/张积诚/青海民族学院学报/1993 (2)
- 《格萨尔》与苯教文化/降边嘉措/民族文学研究/1993 (3)

- 略论《格萨尔王传》中有关专用名词的翻译问题/角巴东主/青海民族研究/1993 (3)
- 蒙文北京版《格斯尔传》中的佛教文学题材/呼斯勒/内蒙古民族师院学报/1993 (3)
- 从史诗《格萨尔》看藏族部落战争/何峰/青海民族学院学报/1993 (4)
- 《格萨尔》与藏族神话/何天慧/西北民族学院学报/1993 (4)
- 关于《格萨尔王传》的整理和翻译中的一些想法/洛珠加措/西藏研究/1993 (4)
- 《格萨尔王传》的军事思想研究/许英国/青海民族学院学报/1993 (4)
- 《格萨尔王传》的艺术特色略论/李志松/湖南师大社会科学学报/1993 (5)
- 格萨尔史诗传承演唱中的三种“神秘”现象之我见/姚周辉/云南师大学报/1993 (6)
- 《格萨(斯)尔传》不同分章本试探/古正熙/西南民族学院学报/1994 (1)
- 从史诗《格萨尔》看藏族部落的血缘制度/何峰/青海民族研究/1994 (1)
- 从史诗《格萨尔》看古代藏族部落的兵役制度/周生文、何峰/青海社会科学/1994 (1)
- 当代荷马——《格萨尔》说唱家/降边嘉措/中国藏学/1994 (1)
- 《格萨尔》与萨满文化/孟慧英/青海社会科学/1994 (2)
- 浅析《格萨尔王传》中的婚俗事象/索南卓玛/青海民族学院学报/1994 (2)
- 史诗《格萨尔》说唱音乐的艺术性与社会功能/卢国文/中央民族大学学报/1994 (3)
- 世界上最早研究《格萨尔》学者考/赵秉理/青海社会科学/1994 (4)
- 史诗《格萨尔》中经济思想初探/格桑达吉、昂巴/中央民族大学学报/1994 (5)
- 藏族人民生活的百科全书——《岭·格萨尔王传》/索南卓玛/西藏民族学院学报/1995 (1)
- 与格萨尔王史诗版名有关的“宗”名及其内涵/索郎格列/西藏研究/1995 (1)
- 《格萨尔》中的原始文化特征/何天慧/甘肃社会科学/1995 (2)
- 试谈《格萨尔》中的藏密文化特征/何天慧/西北民族学院学报/1995 (2)
- 英雄史诗的双璧——《霸岭大战》与《伊利亚特》/徐莉华/西藏民族学院学报/1995 (2)
- 法国 M. 艾尔费《藏族格萨尔王传·赛马篇歌曲研究》一书评价/王建民、黎阳/西南民族学院学报/1995 (2)
- 《格萨尔》中的原始文化特征/何天慧/甘肃社会科学/1995 (2)
- 《格萨尔》说唱与人体生命科学/管材/新疆艺术/1995 (3)
- 民间诗神：格萨尔艺人研究/杨恩洪/中国藏学出版社/1995
- 《格萨尔》与藏族部落/何峰/青海人民出版社/1995
- 论蒙古《格斯尔》的“天”——腾格里/格日勒扎布/内蒙古社会科学/1996 (1)
- 格萨尔王传记中《降魔》部的艺术特色/角巴顿珠/西藏研究/1996 (1)
- 蒙藏《格萨尔》音乐艺术之比较/扎西达杰/中国藏学/1996 (3)
- “玛桑格萨尔王”及其相关民族考/孙林、保罗/中国藏学/1996 (4)

- 从《格萨尔》看古代藏族部落战争的作用/赵秉理/青海社会科学/1996 (4)
- 东方荷马: 扎巴老人/边峰、降边/中国西藏/1996 (5)
- 《格萨尔》与藏族绘画/丹曲/西藏研究/1997 (1)
- 略谈《格萨尔》艺人/仁增/西藏研究/1997 (1)
- 史诗与民间文化传统: 果洛藏区《格萨尔王传》的实地考察/杨恩洪/民族文学研究/1997 (2)
- 试论《格萨尔》的翻译(一)/岗·贤赞才让/西北民族学院学报/1997 (2)
- 从《格萨尔》史诗葬俗描述中窥视藏族文化心态沉积现象/索南卓玛/西藏民族学院学报/1997 (2)
- 古代婚姻与《格萨尔王传》的时代/马学仁/青海民族研究/1997 (2)
- 《格萨尔》中的三元象征观念解析/孙林、保罗/西藏民族研究/1997 (2)
- 我的父亲和他说唱的土族《格萨尔》/王国明/西北民族学院学报/1997 (2)
- 关于《格斯尔》中出现的“蒙古”一词/却日勒扎布/内蒙古大学学报/1997 (2)
- 藏文史籍中的“格萨尔”与史诗《格萨尔》/和建华/中国藏学/1997 (3)
- 论《格萨尔》所表现的男女地位平等观/兰却加/西北民族学院学报/1997 (4)
- 《格萨尔》中的三界及三界神灵信仰/何天慧/青海民族研究/1997 (4)
- 《格萨尔》与藏族龙文化/何天慧/西北民族学院学报/1997 (4)
- 从《格萨尔》巫术层次窥其文艺民俗/潜明兹/西藏民俗/1997 (4)
- 土族《格萨尔》中的亲属称谓/王国明/西北民族学院学报/1997 (4)
- 从《格萨(斯)尔》的渊源看蒙藏关系/高宁/内蒙古民族师院学报/1997 (4)
- 《格萨尔》艺人“神授”之谜/高宁/西藏研究/1997 (4)
- 论《格斯尔传》的神话色彩/满都呼/内蒙古民族师院学报/1997 (4)
- 再论当代艺术说唱的藏语口传本《格萨尔》语言研究的科学价值/王兴先/西北民族学院学报/1997 (4)
- 论现代《格萨尔》音乐的多元结构/扎西达杰/中国音乐/1997 (4)
- 《格萨尔》映出古代部落战争的四个特点/赵秉理/青海社会科学/1997 (6)
- 论《格萨尔》与藏族牛崇拜文化/何天慧、兰却加/西藏研究/1998 (1)
- 谈《格萨尔王传》的心理描写/索代/西藏艺术研究/1998 (1)
- 云南德钦藏区及其它民族中流传的《格萨尔》风物传说/吉姆措/西藏民俗/1998 (2)
- 《格萨尔王传》与藏族原始烟祭/周锡银、覃潮/青海社会科学/1998 (2)
- 果洛的神山与《格萨尔王传》/杨恩洪/中国藏学/1998 (2)
- 从《格萨尔》看藏族社会美学思想/郭郁烈/西藏研究/1998 (3)
- 《格萨尔》说唱音乐的结构特征/柯琳/中央音乐学院学报/1998 (4)

关于《格萨尔》的古今研究概论/角巴东主/西藏研究/1998(4)

浅谈格萨尔的遗迹遗物/角巴东主/青海社会科学/1998(6)

《江格尔》研究

蒙古族英雄史诗简论/梁一儒 等/内蒙古社会科学/1980年创刊号

再论《江嘎尔》/色道尔吉/内蒙古社会科学/1982(1)

论蒙古族史诗/梁一儒 等/民间文学论坛/1982(3)

论史诗《江格尔》中蒙古古代美学思想/满都夫/新疆民族文学/1982(4)

略论《江格尔》的主题和人物/仁钦道尔吉/民族文学研究/1983年创刊号

试论《江格尔》产生的时间和地点问题/特·贾木查/新疆社会科学/1983(2)

蒙古史诗类型研究现状/仁钦/蒙古学资料与情报/1985(1)

从神话到英雄史诗——谈蒙古英雄史诗的产生过程/糖吉思/青海民族学院学报/1985(1)

浅谈《江格尔》的人物形象/哈斯朝鲁/西北民族学院学报/1985(3)

关于蒙古史诗的类型研究/仁钦道尔吉/民族文学研究/1985(4)

谈史诗《江格尔》中的《洪格尔娶亲》/宝音和西格/内蒙古社会科学/1985(4)

《江格尔》产生和基本形成的时代初探——兼谈《江格尔》创作权归属问题/阿尔丁夫/内蒙古师大学报/1986(1)

《江格尔》研究概况/仁钦道尔吉/民族文学研究/1986(3)

《江格尔》在卫拉特蒙古中的蕴藏情况/特·贾木查/民族文学研究/1986(3)

试论《江格尔传》的民族特征/珠格德尔玛著,赵正新译/西北民族学院学报/1986(3)

关于新疆的《江格尔》和江格尔奇/仁钦道尔吉/民间文学研究/1987(4)

史诗《江格尔》的自然观和对自然的审美观/满都夫/新疆师大学报/1988(4)

蒙古英雄史诗的演变与分类/糖吉思/青海民族学院学报/1989(1)

论《江格尔》与蒙古奴隶制/巴赫/新疆师院学报/1989(2)

蒙古族英雄史诗与蒙古族古典音乐/刘桂英/新疆艺术/1989(4)

蒙古英雄史诗情节结构的发展/仁钦道尔吉/民族文学研究/1989(5)

《江格尔》产生的前提与历史文化基因/格日勒扎布/民族文学研究/1990(2)

再论《江格尔》的产生年代/仁钦道尔吉/民族文学研究/1991(2)

《江格尔》中的佛教文学因素/宝音和西格/民族文学研究/1992(1)

从《江格尔》看蒙古族人民的理想观/朱合理/中南民族学院学报/1992(2)

中国江格尔学的建立——认识与实践/郝苏民/西域研究/1992(3)

- 蒙古族史诗《格斯尔》宗教内涵初探/呼斯勒/昭乌达蒙族师专学报/1993 (1)
- 我国对《江格尔》的搜集出版研究及其展望/浩·巴俗/西北民族研究/1993 (1)
- 卫拉特蒙古英雄史诗/符拉基米尔佐夫·鲍著, 朝戈金译/民族文学研究/1993 (1)
- 蒙古族《格斯尔》研究概况/格日勒扎布/《内蒙古社会科学》/1993 (5)
- 中国《江格尔》版本传承及研究状况评述/扎格尔/内蒙古师大学报/1994 (1)
- 论蒙古族史诗《江格尔》中的比喻/哈森/民间文学论坛/1994 (3)
- 《江格尔》一词的来历及含意/扎格尔/内蒙古社会科学/1995 (1)
- 《江格尔》中的“手握胫骨叩拜初升的太阳”仪式母题/德·塔亚/内蒙古大学学报/1995 (1)
- 蟒古思原型论: 从江格尔传凶猛的西拉·蟒古思一章谈起/巴·格日勒图/内蒙古大学学报/1995 (1)
- 中国少数民族英雄史诗《江格尔》/仁钦道尔吉/浙江教育出版社/1995
- 《江格尔》研究中的文化观与史诗观/格日勒扎布/西北民族研究/1996 (1)
- 简论“江格尔齐”与听众之间的关系/那木吉拉/卫拉特研究/1996 (1)
- 《江格尔》史诗中的蒙古文化结构研究/珠格德日玛/西北民院学报/1996 (1)
- 从史学角度探讨《江格尔》的产生年代/尼·纳仁巴图/西北民院学报/1996 (2)
- 试析《江格尔》中的指腹婚/加·巴图孟和/卫拉特研究/1996 (4)
- 论《江格尔》与《玛纳斯》中的神女、仙女形象/郎樱/民族艺术/1997 (1)
- 《江格尔》中的历史文化痕迹与波斯文献《阿维斯塔》/乌其拉图/蒙古语言文学/1997 (1)
- 《江格尔》中几组常见数字及其相关母题的象征意义/呼斯勒/内蒙古大学学报/1997 (3)
- 关于《江格尔》基本故事产生的年代问题/巴雅尔/内蒙古大学学报/1997 (3)
- 论史诗《江格尔》中的战争/德·达木查/内蒙古社会科学/1997 (4)
- 《江格尔》叙述模式的某些特色/那顺巴雅尔/内蒙古社会科学/1997 (5)
- 《江格尔》与蒙古族的象征文化/巴·苏和/中央民族大学学报/1997 (5)
- 《遗骨江格尔》一说之探讨/扎格尔/蒙古语言文学/1997 (5)
- 《江格尔》与《蒙古秘史》中人物形象比较/额尔敦高娃/内蒙古师大学报/1998 (1)
- 试论英雄史诗《江格尔》中的社会空想论/铁环/内蒙古师大学报/1998 (3)
- 史诗《江格尔》的幻化母题研究/扎格尔/内蒙古师大学报/1998 (3)
- 《江格尔》和吉尔伽美什中的太阳/齐·巴特尔/内蒙古师大学报/1998 (3)
- 《江格尔》中的宇宙结构模式/德·塔亚/内蒙古大学学报/1998 (3)
- 史诗《江格尔》与《格斯尔》中妇女形象的比较/额尔敦高娃/内蒙古社会科学/1998 (5)
- 史诗《江格尔》与《吉尔伽美什》中的数字“十二”的象征意义/奇·巴特尔/内蒙古

社会科学/1998 (5)

土尔扈特江格尔之简介/哈·阿拉坦/内蒙古社会科学/1998 (6)

江格尔史诗的三个母题研究/贺·宝音巴图/内蒙古师大学报/1999 (1)

江格尔史诗中骏马之魔法的奥妙/贺·宝音巴图/蒙古学研究/1999 (1)

关于《江格尔》史诗中有关从箭伤者身上跨过去的原因/宝音贺希格/蒙古学研究/1999 (2)

《江格尔汗》与《成吉思汗》名称的历史渊源/贾木查/卫拉特研究/1999 (2)

关于《江格尔》研究中的几个理论问题/宝音贺希格/内蒙古大学学报/1999 (4)

《江格尔》与北方民族古代史若干问题的联系/乌其拉图/蒙古语言文学/1999 (4)

史诗《江格尔》中妇女形象的分类/额尔敦高娃/蒙古语言文学/1999 (5)

《格斯尔传》的神话特性/乌云巴图/蒙古语言文学/1999 (2)

《格斯尔传》的炼狱题材/却日勒扎布/蒙古语言文学/1999 (2)

《格萨尔王传》中的图腾文化/达日·日正加/中国藏学/1999 (2)

藏蒙《格萨〈斯〉尔》源流之考/索郎格勒/西藏研究/1999 (2)

谈格萨尔史诗《魔域》中的有关藏族哲学思想/魔如·雨拉太/西藏研究/1999 (3)

《玛纳斯》研究

关于柯尔克孜英雄史诗《玛纳斯》——兼介绍第二部《赛麦台依》的内容/胡振华/民族文学/1983 (9)

史诗《玛纳斯》歌手神授之迷/陶阳/民间文学论坛/1986 (1)

论史诗《玛纳斯》/刘发俊/民族文学研究/1986 (3)

《玛纳斯》产生的时代与玛纳斯形象/张宏超/民族文学研究/1986 (3)

论《玛纳斯》人物的形象塑造/尚锡静/民间文学论坛/1987 (1)

关于《玛纳斯》产生年代的问题/胡振华/民间文学论坛/1987 (1)

《玛纳斯》与萨满文化/胡振华/民间文学论坛/1987 (1)

论《玛纳斯》形象早期的神话英雄特征/张彦平/民族文学研究/1989 (4)

《玛纳斯》的叙事结构/郎樱/民间文学研究/1989 (5)

史诗《玛纳斯》的社会功能/刘发俊/民族文学研究/1989 (6)

《玛纳斯》史诗中有关的一些历史渊源/马克来克·玉买尔拜著,李绍年译/西北民族研究/1990 (2)

《玛纳斯》与柯尔克孜民间文学/郎樱/民间文学论坛/1990 (2)

- 英雄史诗《玛纳斯》工作回忆录/陶阳/民间文学论坛/1990(5)
- 史诗《玛纳斯》搜集·翻译工作三十年/刘发俊/民间文学论坛/1990(5)
- 柯尔克孜族英雄史诗《玛纳斯》中的巫术和占卜/阿散拜·玛提利著,忠录译/西北民族研究/1991(2)
- 《玛纳斯》中关于克塔依人的描述/胡振华/青海民族学院学报/1993(1)
- 玛纳斯形象的古老文化内涵——英雄嗜血、好色、酣睡死而复活母题研究/郎樱/民族文学研究/1993(2)
- 《玛纳斯》史诗与居素普·玛玛依/柯尤慕·图尔迪著,刘发俊译/新疆艺术/1994(2)
- 论《玛纳斯》的英雄主义精神/王仲明/西域研究/1994(3)
- 略论《玛纳斯》与《江格尔》的共性/仁钦道尔吉/民族文学研究/1995(1)
- 《玛纳斯》与希腊史诗之比较/郎樱/民族文学研究/1995(1)
- 从说唱艺术角度窥探《玛纳斯》的两个特色/白多明、张永海/民族文学研究/1995(1)
- 从比较史诗学的角度看中国《玛纳斯》的艺术层次/潜明兹/民族文学研究/1995(1)
- 变异、统一:史诗《玛纳斯》著名演唱变体间的对比研究/张彦平/民族文学研究/1995(4)
- 《玛纳斯》是一名盖世英雄/马克来克·奥木尔拜/新疆柯尔克孜文学/1995(4)
- 《玛纳斯》在国内外的影响/玛木别特托合托/新疆柯尔克孜文学/1995(4)
- 史诗《玛纳斯》与《江格尔》英雄崇拜思想浅析/贾木查/卫拉特研究/1996(1)
- 《江格尔》和《玛纳斯》战争比较/乌仁其其格/西北民族学报/1996(1)
- 我国“玛纳斯”研究综述/阿·甫拉提/新疆社会科学/1996(1)
- 《玛纳斯》战马神话考论/张彦平/中央民族大学出版社:《突厥语言与文化研究》/1997
- 柯尔克孜族的古代文学作品:《玛纳斯》/依斯拉木·依萨克/新疆柯尔克孜文学/1997(3)
- 英雄史诗《玛纳斯》中的父子冲突母题与古希腊“俄狄浦斯”型故事的比较/艾赛提·苏来曼/新疆社科论坛/1998(3)
- 居素普·玛玛依唱本《玛纳斯》序诗分析/阿地力·朱玛吐尔地/新疆社科论坛/1998(3)
- 史诗《玛纳斯》的多种变体与玛纳斯奇流派/曼拜特/新疆社科论坛/1998(3)
- 《玛纳斯》史诗中女神形象的典型——阿依曲莱克/托汗·依莎克/新疆社科论坛/1998(3)
- 《玛纳斯》史诗中的“阿拉什”一词考/吐尔逊·朱玛勒/新疆人民出版社:《玛纳斯论文集》/1998(2)
- 论《玛纳斯》史诗的主题思想/托合托别克·库尔曼太/克孜勒苏文学/1998(4)
- 《玛纳斯》与灵魂信仰/马昌仪/新疆人民出版社:《玛纳斯论文集》/1998(2)

《苗族古歌》研究

- 奇异的冲话诗——评《苗族古歌》/潜明兹/民族团结/1980(2)
- 苗族古歌拟人化的表现手法/陈立浩/民族文学研究/1981(3)
- 谈《苗族古歌》中的姜央/潘定智/民族文学研究/1981(3)
- 试从《苗族古歌·开天辟地歌》看苗族先民的自然观/吴晓萍/《南风》/1982(3~4)
- 苗族婚姻史诗《开亲歌》浅谈/杨世章/贵州民族研究/1985(4)
- 简论《苗族古歌》的巨人形象/李子和/民间文学/1986(3)
- 苗族婚姻史诗《开亲歌》简论/陈立浩/贵州民族研究/1987(1)
- 从苗族古歌看其原始思维/张晓/贵州民族研究/1987(2)
- 苗族先民思维的认识结构——《苗族史诗》探微/过竹/贵州社会科学/1987(4)
- 从《苗族古歌》看古代南人与东人的关系/田兵/南风/1987(6)
- 试论《苗族古歌》中的发明发现神话/刘之侠/贵州社会科学/1987(6)
- 从苗族创世古歌看神话思维的感官性/陈立浩/思想战线/1988(3)
- 从《苗族古歌》看苗族先民的审美意识特征/刘之侠/民族文学研究/1988(6)
- 苗族古歌与苗族文化/杨正伟/民间文艺季刊/1989(2)
- 论苗族古歌繁荣的文化渊源/杨正伟/贵州民族学院学报/1989(3)
- 论《苗族古歌》的神体系/杨正伟/中南民族学院学报/1989(6)
- 苗族古歌《开天辟地》哲学思想再研究/徐积明/中南民族学院学报/1989(6)
- 苗族古歌所体现的价值意向探讨/张晓/中南民族学院学报/1989(6)
- 《苗族古歌》与史诗分类学/段宝林/贵州民族研究/1990(1)
- 苗族古歌的传承研究/杨正伟/贵州民族研究/1990(1)
- 川南苗族古歌传说的特殊史料价值/钱正杰/贵州民族研究/1990(1)
- 略述《中国苗族古歌》的历史和文化/王可、石宗仁/民族文学研究/1996(1)
- 试析苗族古歌所反映的黔东南苗族迁徙原因/吴一文、吴一方、龙林/贵州社会科学/1998(5)

彝族史诗研究

- 《〈梅葛〉简介》/长山/民间文学/1959(9)
- 谈彝族史诗《阿细的先基》/李明/西南民族学院学报/1981(2)

- 《梅葛》的科学价值/秦家华/民族文化/1981 (4)
- 史诗《梅葛》与彝族民俗/郭思九/昆明师院学报/1982 (2)
- 彝族史诗的朴素辩证思想/夏光辅/民族文化/1983 (1)
- 谈彝族神话史诗《查姆》/郭思九/山茶/1983 (1)
- 梅葛二圣之图像与故事/王树村/民间文学论坛/1983 (4)
- 从英雄史诗《英雄支格阿龙》看彝族古代社会/罗希吾戈/山茶/1983 (5)
- 彝族史诗的珍宝——《洪水纪略》/肖崇素/民间文学论坛/1984 (1)
- 《西南彝志》中的英雄史诗成分/张福三 等/民族文化/1984 (1)
- 试论彝族创世史诗中的人类起源神话/傅光宇/山茶/1984 (2)
- 论彝族史诗《勒俄特衣》/冯利/贵州民族研究/1985 (2)
- 浅谈彝族史诗《勒俄特衣》中的支格阿龙/罗世荣/《贵州民族研究》/1985 (4)
- 史诗的历史观念——从彝族史诗《勒俄特衣》谈起/冯利/民族文学研究/1989 (4)
- 迥然有别的创世历程与英雄业绩——几部彝族创世史诗与英雄史诗的比较/阿南/民族文学研究/1990 (3)
- 《梅葛》透露的古代社会信息/陶颖/云南师大哲学社会科学学报/1992 (4)
- 《梅葛》散论/唐楚臣/民族文学研究/1993 (1)
- 彝族英雄史诗《铜鼓王》初探/巴莫曲布嫫/广西民族学院学报/1997 (3)
- 从《阿细的先基》看人类早期的婚性问题/王东昕、邹华/云南民族学院学报/1998 (3)

伊玛堪研究

- 赫哲族的艺术瑰宝——伊玛堪/王士媛/民间文学/1982 (7)
- 赫哲族英雄叙事诗《滴斗莫日根》/李熏风/民族文学研究/1983 年创刊号
- 古代说唱艺术的瑰宝——谈赫哲族叙事诗《滴斗莫日根》/李熏风/学习与探索/1983 (6)
- 《伊玛堪》与萨满教文化/黄任远/黑龙江民族丛刊/1988 (1)
- 《伊玛堪》名称原始意义探析/黄任远 等/黑龙江民族丛刊/1988 (4)
- 《伊玛堪》名称原始意义探析——与汪玢玲同志商榷/黄任远/民间文学论坛/1988 (5-6)
- 再论萨满教与《伊玛堪》/汪玢玲/民间文学论坛/1989 (4)
- 再论萨满教与伊玛堪——关于《伊玛堪》名称原始意义商榷/汪玢玲/黑龙江民族丛刊/1989 (4)
- 赫哲《伊玛堪》探源/傅朗云/黑龙江民族丛刊/1990 (1)
- 伊玛堪多元文化结构探析/黄任远/黑龙江民族丛刊/1990 (2)

- 浅谈《伊玛堪》反映的时代/黄任远/黑龙江民族丛刊/1991(2)
- 赫哲族伊玛堪“莫日根—阔力型”作品的情节模式探析/徐昌翰/民族文学研究/1991(3)
- 鄂伦春族《摩苏昆》溯源——为鄂伦春族下山定居40年而作/孟淑珍/民间文学论坛/1993(1)
- 北方渔猎民族的英雄时代——《伊玛堪》、《摩苏昆》艺术原型辨析/郭崇林/民间文学论坛/1993(1)
- 伊玛堪的流传与演变/黄任远/黑龙江民族丛刊/1994(2)
- 谈伊玛堪与英雄史诗/赵秀明/民间文学论坛/1994(2)
- 《伊玛堪》的空间/孟慧英/黑龙江民族丛刊/1996(3)
- 论赫哲族“嫁令阔”和《伊玛堪》民间音乐的艺术特色/朱季贤/中国音乐/1998(1)
- 赫哲族伊玛堪叙事结构探析/黄任远、冯丽杰/黑龙江社会科学/1998(2)
- 试论《伊玛堪》中的女性形象/刘晓路/民间文学论坛/1998(4)

其 他

- 读《特康射太阳》(僮族民间古歌)/秋天/民间文学/1960年11期
- 《召树屯》溯源考——兼论古代西双版纳和兰那的密切关系/谢远章/云南社会科学/1982(2)
- 瑶族史诗《密洛陀》初探/陆桂生/广西大学学报/1982(1)
- 试论傣族英雄史诗《兰戛西贺》/潘明兹/中南民族学院学报/1982(1)
- 《召树屯》溯源考/谢远章/云南社会科学/1982(2)
- 壮族英雄性格的颂歌——壮族英雄史诗《莫一大王》剖析/蓝鸿恩/广西民间文学丛刊/1983(9)
- 试论纳西族创世史诗的基本思想及其形成/干震亚/民族文学研究/1984(1)
- 《俅棒》——傣族的英雄史诗/孙敏/民族文学研究/1984(1)
- 傣族史诗《召树屯》故事原型初探/李沅/民族文学研究/1984(2)
- 论维吾尔英雄史诗《乌古斯传》/郎樱/民族文学研究/1984(3)
- 一种特殊类型的英雄史诗——试论羌族史诗《羌戈大战》/李子贤/民族文学研究/1985(2)
- 读哈尼族迁徙史诗断想/史军超/思想战线/1985(6)
- 景颇族创世史诗中的鬼神/何峨/民族文化/1987(5)
- 论纳西族英雄史诗《黑白战争》/陈烈/民族文学研究/1988(6)

- 《召树屯》《朗退罕》渊源新证/东方既晓/云南社会科学/1989 (1)
- 哈萨克英雄史诗的源流及发展/穆塔里甫/民族文学研究/1989 (4)
- 侗族史诗《嘎茫弄道时嘉》辨析/苗延秀/广西民族研究/1990 (3)
- 简述哈萨克英雄史诗中的几种生活模式/穆塔里甫/民族文学研究/1990 (4)
- 论史诗《侗族远祖歌》的文化价值/粟定先/中南民族学院学报/1990 (5)
- 侗族史诗《嘎茫弄道时嘉》是个人创作/吴世华/民族艺术/1991 (2)
- 哈萨克英雄史诗的结构模式与情节母题/穆塔里甫/民族文学研究/1992 (3)
- 论《布洛陀经诗》的语言价值/蒙元耀/民族语文/1995 (1)
- 我国三大史诗研究述评/潜明兹、张宗奇/宁夏社会科学/1995 (1)
- 论哈萨克史诗中的女妖母题:兼谈民间文化中的女妖/穆塔里甫/民族文学研究/1995 (1)
- 《布洛陀》与图腾崇拜/丘振声/民族艺术/1995 (2)
- 试论蒙古英雄史诗的意象/那·塞希雅拉图/内蒙古社会科学/1995 (3)
- 哈尼族的迁徙与社会发展:哈尼族迁徙史诗研究/王清华/云南社会科学/1995 (5)
- 《黑白战争》文化内涵探索/戈阿平/民族艺术研究/1995 (5)
- 景颇族创业史诗与神话/萧家成/北京师范大学学报/1995 (6)
- 神话·史诗与萨满教关系/高娃/内蒙古民族师院学报/1996 (2)
- 神奇瑰丽的南方英雄史诗/雅骥/民族文学研究/1996 (3)
- 蒙古英雄史诗抢马母题产生与发展/斯钦巴图/民族文学研究/1996 (3)
- 蒙古族英雄史诗《陶力》的音乐形态发展简述/吕宏久/中国音乐学/1996 (4)
- 蒙古英雄史诗宇宙结构析/巴·布林贝赫/内蒙古社会科学/1996 (6)
- 蒙古英雄史诗的特征/斯钦/蒙古语言文学/1996 (6)
- 史诗《七个可汗》的传说及其历史背景/贾合甫·米尔扎汗/西域研究/1997 (1)
- 维吾尔族原始信仰在《乌古斯传》中的痕迹探讨/海热提江·乌斯曼
新疆社科论坛/1997 (2)
- 论蒙古史诗的原始模型/傲东自力格/青海民族学院学报/1997 (3)
- 中国东北地区赫哲、鄂伦春族与蒙古族民间英雄讲唱的比较研究:北亚民族民间英雄叙事文学比较研究之四/郭崇林/黑龙江民族丛刊/1997 (3)
- 蒙古族变异史诗的形象特征/金海/民族文学研究/1997 (4)
- 论蒙古族变异史诗的特征/金海/内蒙古社会科学/1997 (5)
- 蒙古族英雄史诗中的哲学思想/陶克套、苏和/内蒙古社会科学/1997 (6)
- 蒙古族英雄史诗的诗学/巴·布林贝赫/内蒙古教育出版社/1997
- 论哈萨克史诗《英雄阿尔卡勒克》现实主义的艺术魅力/黄钢/新疆大学学报/1998 (1)

- 论哈萨克史诗《英雄阿尔卜勒》现实主义的艺术魅力/黄钢/新疆大学学报/1998(1)
- 壮族《布洛陀经诗》哲学意蕴初探/徐贲丽/广西民族研究/1998(2)
- 蒙古史诗的神圣性与科尔沁史诗/乌仁其木格/内蒙古大学学报/1998(2)
- 珞巴族三大史诗/于乃昌/民族文学研究/1998(4)
- 《汗哈荣固》对加朱乃演唱的《江格尔》影响之探/特·那木吉拉/语言与翻译/1999(2)
- 鄂尔多斯史诗和喀尔喀、巴尔虎史诗的共性/陈岗龙/民族文学研究/1999(2)
- 布努瑶的百科全书:论瑶族创世史诗《密洛陀》/黄燕熙/民族艺术/1999(3)
- 卫拉特英雄史诗中的山岳崇拜/丹布尔加甫/卫拉特研究/1999(3~4)
- 论乌梁海人的史诗/[蒙]B.卡图/卫拉特研究/1999(3~4)
- 论北方民族的英雄史诗/郎樱/社会科学战线/1999(4)
- 蒙古族中古前期英雄史诗论析/金海/内蒙古社会科学/1999(5)

诗 歌 格 律

- 谈壮族的勒脚歌/黄勇刹/叠彩/1979(1)
- 试谈湘西苗歌的艺术特色/吴荣臻/吉首大学学报/1981(1)
- “花儿”的格律和民间文学工作的科学性/郝慧民/西北民族学院学报/1980(1)
- 试论“花儿”的几种表现方法/刘凯/青海民族学院学报/1981(2)
- 试论“花儿”的“比”、“兴”、“赋”/任丽璋 等/青海师院学报/1981(3)
- 谈黔东南苗族民歌格律/潘定智/南风/1982(2)
- 刘三姐歌韵歌例/蒙光朝 等编著/广西人民出版社/1982
- “花儿”中的方言语法结构及一些虚词使用问题的探讨/刘凯/青海民族学院学报/1982(4)
- 数量词与青海“花儿”/罗实 等/青海民族学院学报/1982(4)
- 论壮歌的形式问题/周作秋/广西师院学报/1982(4)
- 试论壮族排歌的音乐美/黄继屏/学术论坛/1982(6)
- 韵律严谨的东兰排歌/黄革/广西民族学院学报/1983(4)
- 白族山花体的格律/李正清/中央民族学院学报/1984(1)
- 哈萨克族民间诗歌对唱的特色/王景生/新疆大学学报/1984(1)
- 藏族民歌中运用叠字的方式及其对诗人的影响/谈士杰/青海民族学院学报/1984(2)
- 花儿的语言艺术/屈文焜/宁夏社会科学/1984(2)
- 关于“花儿”的类型/郝慧民/民族文学研究/1984(2)

- “花儿”界说问题及歌种分类探讨/杨沐/中央音乐学院学报/1984 (2)
- 论花儿的节奏/屈文焜/中央民族学院学报/1984 (3)
- 黎族民歌的多彩曲调/陈裕仁/海南大学学报/1987 (1)
- 湘桂鄂毗邻地区瑶族民歌的节奏演变/黄福新/民族艺术/1989 (3)
- 彝族歌谣中的比兴/王光荣/民族艺术/1990 (4)
- 藏族民歌修辞格分析/夏敏/西藏民族学院学报/1991 (2)
- 藏族民间歌谣的形式/佟锦华/西南民族学院学报/1992 (2)
- 纳西族民歌格律/郭大烈/云南省历史研究所研究集刊/1983 (2)
- 藏族民歌陈述方式及其文化成因的模态研究/夏敏/西藏民族学院学报/1993 (4)
- 河湟花儿夸张修辞艺术浅识/祁俊清/青海教育学院学报/1993 (1)
- 关于河湟“花儿”比兴的几个问题/任碧生 等/青海师大学报/1994 (2)

编 后 记

说起这套丛书的编纂，还得从 1997 年的新疆之行说起。那年 8 月，我应邀参加了一个国际学术讨论会。会后，几位朋友兴致不减，决定一路乘汽车出疆。开始时，大家还被窗外茫茫的戈壁所吸引，但几天下来，单调的戈壁风光已使众人变得内心索然。大家的话题自然又转到了自己的老本行，谈起这个新学科的百年辉煌，谈到对新世纪中国民俗学的美好展望。聊着聊着，我忽然萌生出一个要编纂一套《二十世纪中国民俗学经典》的念头。说与老友余悦，余兄一听便动了心，并一口答应下帮我联系出版的事宜。也许是工作太忙，也许是别的什么缘故，别后一直没有听到他的音信。但这一夙愿却一直萦绕在我的心头，令我挥之不去。

回京后，通过好友孟慧英，我找到了社科文献出版社的王静老师和谢寿光社长，作为社科文献方面的出版社，他们也正准备这方面的选题，双方一拍即合，事情就这样定下了。此前我总以为自己搞过民俗学发展史，又掌握不少资料，选编起来并无多少困难，但后来的经历告诉我，一部好的选编做起来竟然是那么的不容易。

首先，选编本身是个沙里淘金的过程，本丛书所选，篇不过二百，书不过八卷，但它却是从中国民俗学百年研究史中的数万篇论文中遴选出来的，其劳动量之大可想而知。其次，这套丛书所录并非中国民俗学者的百年经典，而是中国学者的二十世纪中

国民俗学经典，选编范围的拓展，自然要求我们在选篇时必须注入更多精力。为使精品的遗漏降低到最小程度，选编当代部分时，我们还采取了先由学者自选，再由编者初选，最后上报诸学术顾问遴选，再报学术总监审定，最后交由出版社进行终审的多重审定模式。

与一般的论文集有所不同的是，为使读者，特别是以此为教参的大学师生能够从中了解到中国民俗学的百年历程，本丛书的选篇，基本上是从史的角度进行的，所选篇目或代表某一流派，或率先启用某一方法，或身先某一领域，而最重要的，所选篇目必须具有自己独特的学术见解。这些研究尽管具有一定的时代的局限性，但从整体上说，他们基本上代表了各时代、各领域的较高水平。不过，需要我们反复重申的是，由于篇幅等方面的限制，同母题研究，一般只能根据发表时间的先后、文章质量的高下而选择其中的一篇，而且，选篇重点只能集中在某些重大主题上，这在客观上就不能不影响到某些相当不错的文章的人选，再加之编者学识、时间及精力等多方面因素的限制，选编过程中难免有挂一漏万之处，在此，谨向未能入选的学界诸同仁表示深深的歉意，同时也希望能够得到他们的理解与支持。

在结束本文之前，不能不让我鸣谢这样几位师长。首先应该感谢的是本丛书编辑王静同志和陈振藩先生。王静是我的好友，为本丛书的出版，两年来她耗费了大量精力。为做好这套丛书，她还特聘了年已八旬的陈振藩先生前来助阵。陈先生毕业于中央大学，是顾颉刚先生的弟子，后又与周作人、江绍原等民俗学前辈交游，对中国民俗学发展史有相当理解。在我们的交往过程中，我慢慢地体味到陈先生是个非常认真的老者，他的工作态度甚至常常令我们感动。一次，当他发现一篇文章的引文存有疑窦，便毅然决定，将本丛书所有引文全部重新核对一遍。从此，陈先生成了社科院图书馆的常客，风里来雨里去，一干就是半

年。可以说，没有王静同志和陈振藩先生的超常努力，这套丛书是很难达到现有的编辑水准的。

其次，应该感谢的还有本丛书的学术总监钟敬文先生和诸位顾问。编辑这套丛书时，我的导师钟敬文先生已九十有八，作为学术总监，他对这套丛书的制作要求十分严格，几乎每篇文章都经过了先生的亲自审定，他不苟私情的治学态度，严肃认真的科学精神，给我留下了深刻印象。在本丛书的编辑过程中，诸顾问也为本丛书的出版提出了许多宝贵意见，在此一并表示鸣谢。

最后还需要重申一点的是，为尊重每位作者的著作权，在编选过程中，我们已经与大多数作者取得了联系，也得到了众多作者与家属的支持，在此表示感谢。由于年代久远，时世变迁，个别作者至今未能取得联系，但为了不磨灭他们对于中国民俗学所作出的杰出贡献，我们还是将他们的学术精品收录了进来。如果他们或他们的家人看到本书，请直接与我们联系，我们将赠送本丛书一套，作为永久纪念。

苑 利

2001 年元旦

[General Information]

□□=□□□□□□□□□□□□. □□□□□

□□=

□□=4 0 4

SS□=0

□□□□=

